MÚSICA CRIOLLA del PERÚ

BREVE HISTORIA

Ricardo
Miranda
Tarrillo

En Amancaes.
(Zamacueca decente)
1840.



MINISTERIO DE EDUCACION

MUSICA CRIOLLA del PERU

BREVE HISTORIA

Ricardo
Miranda
Tarrillo



MINISTERIO DE EDUCACION

DRA. MERCEDES CABANILLAS DE LLANOS DE LA MATA
Ministra de Educación

DR. EFRAIN ORBEGOZO RODRIGUEZ
Vice-Ministro

PROF. VICTOR RAUL DIAZ CHAVEZ
Director General de Educación Primaria y Secundaria (DIGEPSE)

PROF. GERARDO PEREZ FUENTES
Director del Comité Técnico de Educación y Folklore (COTEF)

VICTOR DE LOS RIOS ALCANTARA
Editor

Ilustraciones:
Pancho Fierro - Málaga Grenet - Raúl Valencia

Fotografías:
Archivo personal - Luis Padilla - Carlos Dominguez

Impresión
IMPACOLOR E.I.R.L.
Jr. Huascarán 1298 - La Victoria

Impreso en el Perú
Primera edición, Marzo de 1989

PRESENTACION

La extraordinaria gama de expresiones folklóricas y su diversidad temática, colocan al Perú entre los países de más rico y nutrido acervo musical. Su especial situación geográfica, así como la existencia en su suelo de variados grupos étnicos influyen considerablemente en la diversidad de estas manifestaciones tradicionales.

Es por ello, que en estos dos últimos años, el Ministerio de Educación ha iniciado una política de rescate, preservación y difusión de la cultura popular, orientada fundamentalmente al reencuentro del hombre peruano con la voz de su acervo, partiendo de los yacimientos más entrañables de nuestro folklore.

De ahí que el presente libro, "Música Criolla del Perú", del acucioso investigador Ricardo Miranda Tarrillo, sale a luz con el propósito de contribuir en la tarea de peruanizar la cultura musical que se imparte en los Centros Educativos a través de los Talleres Artísticos. El Ministerio de Educación, al editar esta obra no hace más que cumplir con la obligación de dar a conocer las raíces y el desarrollo de la música auténticamente peruana, sin la cual no hay futuro creativo para los educandos de nuestra patria.

El contenido, los datos biográficos de los compositores e intérpretes, los hechos y anécdotas, así como los diversos géneros musicales tratados, dan una visión panorámica de la historia de nuestro patrimonio musical y permiten recomponer parte de la memoria colectiva depositada en las canciones del pueblo. Estamos convencidos que dar a conocer el testimonio de un país como el nuestro que afirma cuando canta su fe inconmovible en el futuro, es una gran tarea que hará florecer en todos los Centros Educativos la alegría de cantar lo nuestro.

MERCEDES CABANILLAS DE LLANOS DE LA MATA
Ministra de Educación

A mi abuela Natalia,
a mi madre Celia,
a mi esposa Vilma,
a mi hija Celia Patricia.

LIMA — PERU 1988

CONTENIDO

I

PRESENTACION

La Música Criolla del Perú es una forma de expresión utilizada por el pueblo para comunicar sus distintos modos de ser, es decir de amar, sufrir, disfrutar alegrías y lamentar soledades y desesperanzas. Es testimonio simple e ingenuo de sus intimidades románticas y secretos compartidos; es un poco la historia doméstica del barrio, donde se tejen enamoramientos juveniles y prosperan romances prohibidos bajo la promesa de felicidad eterna. Hasta que llega el desengaño y entonces, la frustración sentimental encuentra en la muerte lírica, el anhelado consuelo.

La Historia de la Música Criolla del Perú tiene que ser, necesariamente, un relato fraccionado y por tanto incompleto de sus procesos poéticos y musicales. Porque es imposible a una persona, reunir en uno o varios volúmenes, cuanto está registrado en la tradición oral enriquecida constantemente, por compositores, instrumentistas, cantantes y también por sus amigos cercanos, con sus vivencias, motivaciones y experiencias adquiridas dentro del mundo alucinante de nuestra canción popular.

De tal modo, esta Breve Historia de la Música Criolla del Perú es apenas un modesto aporte a la divulgación y el conocimiento de sus protagonistas. Aún así, participamos nuestra satisfacción por el trabajo realizado que da lugar a este volúmen, al cual además consideramos motivador de otros próximos, sobre tan apasionante tema.

EL AUTOR

DEDICATORIA

Recuerdo perfectamente a mi abuela Natalia, en nuestra casa, en Chiclayo, sentada sobre una mecedora de mimbre, oscilando suavemente a la vez que sus manos delgadas de perfectos y largos dedos, realizaban la magia del crochet con los hilos de seda de incontables colores, en bordados de inexplicable belleza. Además, la recuerdo en esta tarea cantando "Pescadorita" y "Alejandrina" con su voz finita y dulce, como arrullo de paloma.

Corría la segunda mitad de los años treintas. Yo era muy niño, no más de seis años de edad, y me entusiasmaban los versos de "Pescadorita, de ojos azules..." que le hacía repetir una y otra vez. Ella accedía con esa ternura exclusiva de las abuelas. De este íntimo cuadro familiar parte mi afición por nuestra música popular. En mi familia no hubo cantores ni guitarristas. Por allí, en Sipán, un pariente distante, César Pozada, gran guitarrista y cantante con fama en las haciendas Cayalti, Tumán, Pátapo y Pomalca, despertó mi curiosidad y ganó mi admiración aún sin conocerlo. Es que entre nosotros se le mencionaba con gracia y respeto.

Hubo, eso sí, en mi familia, buenos bailarines y por tanto, gente alegre, fiestera, de diversión sana, buen trago y mejor comer. Recuerdo fiestas en mi casa y en la chacra, con música criolla disfrutada por mi madre, Celia, siempre en mi corazón;

sus hermanas mis tías Carmen y Hortencia, de encantadora discreción; Noemí, un caso especial de alegría y desprendimiento, y Ela, la menor. Y sus hermanos mis tíos Julio, Gilberto, Gustavo y Maro.

Al paso de los años, ya en Lima, saltando de tangos a boleros, de congas a guarachas y del swing al manbo, la música popular costeña fue la constante entre mis preferencias. Durante el tiempo que fui Editor de "7 Días del Perú y el Mundo", de 1959 a 1967, dominical tabloide del diario La Prensa, conocí a mucha gente de lo más representativa dentro del criollismo. Estas amistades especiales, el relato de sus experiencias artísticas, la referencia íntima a sus motivaciones musicales, alentaron mi decisión de iniciar una serie de reportajes a todos ellos.

Así empieza esta dedicación que encontraría camino editorial en 1964, cuando el General FAP (r) Polidoro García, paisano y Presidente de Industrias Musicales El Virrey, me encargó un pequeño folleto para acompañar a una edición especial de cinco discos de larga duración LP grabados por la incomparable pareja de pianistas Filomeno Ormeño y Luis de la Cuba.

Le propuse un trabajo más ambicioso y así apareció el primer volúmen de "50 Años de Música Criolla" con ilustraciones del querido maestro Raúl Valencia. A esta edición siguió en 1965 "Grandes Maestros de la Música Criolla: FELIPE PINGLO'. Este trabajo fue el producto de varios años de investigación seria sobre el genial compositor de los Barrios Altos. Hasta entonces había leído artículos publicados en diarios y revistas, que lo pintaban como borrachin, inclusive opiómano, con un triste final derrotado por la tuberculosis. El descubrimiento del auténtico Felipe Pinglo Alva avivó mi entusiasmo para seguir en tal empeño de investigación. Así apareció en 1965 su primera biografía documentada y ceñida a los testimonios de informantes dignos de todo crédito.

A Polidoro le entusiasmó este primer volúmen de "Los Grandes Maestros". Entonces escribí el segundo, con biografías de Pedro Espinel, Lorenzo Humberto Sotomayor y Augusto Polo Campos. Habíamos programado a continuación los volúmenes dedicados a Pablo Casas, Alcides Carreño y Luis Abelardo Núñez; Manuel Covarrubias, Laureano Martínez y Manuel Acosta Ojeda; Amparo Baluarte, las hermanas Quinteras y Chabuca Granda; cada uno de ellos reuniendo a compositores de tres épocas distintas dentro del proceso histórico de nuestra música criolla.

A este volúmen seguirán otros sobre el mismo tema, porque consideramos que es nuestro compromiso referir cuanto aprendimos sobre música popular peruana costeña, para conocimiento de nuestra gente. Pero también para incrementar la bibliografía sobre el género, iniciada por Abelardo Gamarra "El Tunante" y enriquecida con los valiosos trabajos de Felipe Pardo y Aliaga, Manuel Asencio Segura, Luis Atanacio Fuentes, Ricardo Palma, José Gálvez, Raúl Porras Barrenechea, Jorge Donayre Belaúnde, Eudocio Carrera Vergara, Niko Cisneros, Nicomedes y Victoria Santa Cruz, César Miró, Aurelio Collantes, Manuel Acosta Ojeda, César Lévano, Juan José Vega, Julio Rojas Melgarejo...

Permítasame finalmente, dedicar este libro a todas las personas que he mencionado aquí; desde mi abuela Natalia, y de manera especial a mi esposa Vilma, a mis hijos Patricia, Tito Toto, Richard y Alex, quienes comparten mi cariño hacia la música popular peruana. Y claro está, a todos los criollos del Perú.

Ricardo Miranda Tarrillo

III

LOS CAMINOS DEL ARTE POPULAR

La historia de la música criolla, como la de otras artes de similar raigambre, está dispersa en la misma ruta sinuosa y hostil por la cual, desde lejanos tiempos, avanzan las creaciones que tienen su orígen en las clases populares. Esta producción plebeya, ajena por completo a los rigores de la técnica y a las exigencias de su elaboración, es por tanto expontánea e imperfecta. Simple en su estructura, sin pretensiones de posteridad, es la expresión más pura de los sentimientos de la gente del pueblo, de sus estremecidas congojas, dolores infinitos, chispeantes observaciones y también de su afilada ironía.

Música, poesía y danza rudimentarias sin embargo repletas de ocultos valores, utiliza el pueblo para transmitir sus ídeas, crear símbolos e imágenes, recoger mitos, elaborar leyendas y componer tradiciones. Estos son los vínculos que unifican a las personas en la búsqueda de respuestas a sus dudas universales y explicación a su razón de vivir.

Es la creación popular que, a su debido tiempo y al cabo de prolongados lapsos de repudio por la aristocracia, deviene intelectualizada, comprendida y ponderada por los mismos que ayer dejaron constancia de su más absoluto desprecio hacia toda producción plebeya.

El proceso de la música popular del Perú recorre este periplo inevitable. Confundidas las fuentes que mejor podrían explicar sus orígenes, o imprecisas las referencias iniciales, los capítulos de su historia están dispersos también en aquella ruta sinuosa y hostil que está condenado a transitar el arte popular. Cualquier intento histórico está obligado a partir del concepto "criollo" dentro de la escencia y presencia de nuestra música popular.

CRIOLLOS DEL PERU

Más de siglo y medio ha transcurrido desde que llegó a su fin el dominio político, social y económico de España en el Perú y América, a lo largo de tres siglos fundamentales en la definición de nuestros pueblos. Si bién la acción histórica de José de San Martin y Simón Bolívar mediante las armas, acabó con el predominio peninsular en estas tierras, no fue suficiente para desenraizar el espíritu de los conquistadores profundamente establecido en la identidad de nuestras gentes, inclusive en el mestizo y en el denominado criollo.

El término "criollo" aceptado en nuestros días, sirve para designar propiamente al cholo costeño. Este calificativo adquiere significación más amplia cuando se refiere prescindiendo de raza, a cuanto sujeto pulsa una guitarra, canta música popular, brinda con fuerte licor nativo o disfruta la condimentada culinaria de los pueblos del litoral. Sin embargo nadie se siente más criollo que el hombre común y corriente de la capital.

El término "criollo" significó primitivamente "esclavo que nace en casa de su señor y negro nacido en las Colonias". Juan Corominas en su Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, señala que es una adaptación del portugués "crioulo" equivalente a "blanco nacido en las colonias". Pedro Enriques Ureña, en nota de Las Corrientes Literarias de la América Hispana, considera que la voz no es antigua y que probablemente no aparece antes del Siglo XVII.

En un pasaje de La Florida, publicado por primera vez en 1605 pero en preparación durante veinte años, el Inca Garcilaso explica que "los negros llaman criollos a los hijos del español y española y a los hijos de negro y negra que nacen en Indias, para dar a entender que son los nacidos allá y no los que van de acá a España". En los Comentarios Reales repite su interpretación del término: "A los hijos de español y de española nacidos allá dicen criollo o criolla, por decir que son los nacidos en Indias. Es nombre que inventaron los negros".

La denominación de "criollos" ofendió a los padres; sin embargo los hijos, cada vez con mayor entusiasmo, se jactaban del término. Aurelio Miró Quesada en su ensayo acerca de Francisco Fernández de Córdoba, Criollo del Peru, menciona la pareja arrogancia de "los españoles nacidos en América" que al comienzo se llamaban simplemente "españoles" o dicho con más precisión "naturales de Indias o indianos". O también, con cierto eufemismo generalizador: "mancebos de la tierra" y que a partir del Siglo XVII se llaman a si mismos, con toda rotundidad, "criollos de Lima, Sante Fé, Panamá, México...".

PROCESO DEL CRIOLLO

¿Cuánto de este significado ha llegado a nuestros días? Las lentas transformaciones políticas, económicas y sociales operadas durante la Colonia, y las repentinas y substanciales que acarreó la República, precipitaron la declinación del vocablo. Los poderes concentrados durante el período colonial, exclusivamente entre blancos o "descendientes puros" de "criollos purísimos", produjo en los criollos "no tan puros" àquel sentimiento de rebeldía que estimuló las agrupaciones de mestizos que alertaban sentimientos de nacionalidad e independencia. Por extensión "criollo" fue el denominador común de todos los miembros de estos grupos costeños racialmente mixtos y totalmente subversivos.

En años de la República, el criollo que hace fortuna y consigue escalar a los altos cargos del Gobierno, busca que despojarse de la denominación. Pero como no puede mostrar esterilizados pergaminos que comprueben su pureza de "criollo fino", recibe con satisfacción el calificativo de "blanquiñoso" con el que, mal que bien, se distingue del mestizo y lo ubica sobre aquel. El término "criollo" revierte, pues, a su significación discriminatoria.

La gente del pueblo recibe la palabra con indiferencia porque nada pierde. En cambio, gana un término que le es familiar y casi propio y le sirve para incrementar su repertorio de palabras a las que confiere mordacidad y burlonería. Este panorama político—económico—social ha sido esquematizado a grosso modo, por Luis Alberto Sánchez, mediante las ecuaciones:

Blanco: propietario o alto funcionario.
Mestizo: artesano, pequeño propietario, empleado, obrero, funcionario de segundo y tercer órden.
Indio: peón y a veces, obrero.

En este cuadro el criollo no está definido y ubicado. La frecuencia de las relaciones amorosas entre el patron blanco y la sirvienta negra o india; el entroncamiento de mulatos y mestizos con blancas y blanquiñosas; los cruces entre sus descendientes, todo esto complica el cuadro racial peruano de tal modo, que la "sangre azul" se destiñe irremediablemente, por más que la clase alta se empeña en demostrar su pureza. En la confirmación de este proceso, Manuel Gonzales Prada sentencia: "En el Perú, quién no tiene de Inga tiene de Mandinga".

Estos controvertidos procesos raciales, políticos, económicos, y sociales, inciden en la espiritualidad de nuestra gente. Por tanto, influyen en la producción popular de música, poesía y danza peruanas. Simples acontecimientos de la vida cotidiana dan pie a canciones de versos y música elementales, de acuerdo con el particular sentimentalismo de los trovado-

res populares. En el intento de explicar la temática de cierta producción poética—musical, que no debe considerarse inflexible, se anota el proverbio sicológico—sociológico cimentado en el entroncamiento de razas:

Blanco más indio: melancolía.
Blanco más negro: alegría.
Blanco más blanco: cursilería.

DEFINICION DEL CRIOLLO

"La palabra "criollo" —explica Sebastián Salazar Bondy— define muchas cosas. Su significado actual es, sin embargo, limeño o, por extensión, costeño, de cualquier cuna, que dice, piensa y actúa de acuerdo a un conjunto dado de tradiciones y costumbres nacionales. Pero, a condición, como lo sostiene Francois Borricaud, de que no sean indígenas. Criollo resulta así, sinónimo de costumbrista".

En consecuencia, criollismo será una derivación del término original que involucra usos y costumbres, comida, música y bailes de procedencia limeña. El centralismo crea marcadas diferencias entre el capitalino y el provinciano. De hecho, el limeño se adjudica a si mismo, patente de superioridad y por esto su actitud es más o menos complasciente con el provinciano costeño, pero absolutamente despectiva con el serrano.

Acerca del criollo, añade Salazar Bondy que "viene a ser el nacionalismo limeño o sea un sucedáneo del verdadero naciolismo puesto que, para el capitalino, la definición de Abraham Valdelomar —el Perú es Lima y Lima es Jirón de La Unión— es exacta'. El criollo, con su comportamiento en diversas actividades de la vida diaria, delimitará el territorio bajo su influencia y así, el provinciano o el extranjero se acriollarán en la medida que celebren y se adapten a las controvertidas manifestaciones de la picardía popular de La Victoria, a las variedades culinarias fuertemente sazonadas típicas de Abajo el Puente, al valsecito jaranero de los Barrios Altos y el Cercado, en fin, al espíritu de la Gran Lima.

MUSICA POPULAR ANDINA

La música popular del Perú es la consecuencia de un proceso de influencias sociales, políticas, económicas y geográficas sobre los habitantes de sus tres regiones naturales, perfectamente definidas: Costa, Sierra y Selva. De entre ellas, Costa y Sierra recibieron los aportes más significativos de la música y los bailes de España, a través de los soldados de la Conquista y de las elites dominantes durante la Colonia.

En la Sierra, las poderosas raíces de la música pentafónica andina resistieron la influencia hispana hasta el momento en que, debido a la presión de los instrumentos musicales europeos, cedieron en cuanto a la estructura de sus aires nativos. Los conquistadores no alcanzaron a entender el "taqui cachiua haylli" que era, según dice Guaman Poma, el principal canto—danza del Tahuantisuyo. El "aurisca araui" del Inca se llamaba un baile que se ejecutaba y cantaba con una llama rojiza (ouca llama) siguiendo el tono de su balido, conforme a la versión del historiador Luis E. Valcárcel.

La danza—canto 'uauco" era de los Chinchaysuyos y se ejecutaba tocando un tambor. El canto y la danza de los Andesuyos era el "warmi auca ancauallo" acompañado de una flauta llamada "pipo", Los Collaysuyos cantaban y danzaban el "quirquiscatan mallcoquirquin capacomi" ejecutando quenas y tambores. La fiesta de los Condesuyos comprendía la "saynata", cantos del varón dedicados a la mujer.

Confirma Garcilaso que "cada una de las provincias del Perú tenían sus propias danzas y canciones, diferentes unas de otras, por lo cual se reconocía a una nación tanto como por los repectivos tocados, que las diferenciaban". Recuerda Garcilaso que los indios collas tenían unos instrumentos hechos de canutos de caña, esto es, la ahiringa que en quechua se denomina antara: "Cuando un indio tocaba un canuto, respondía el otro en consonancia de quinta o de otra cualquiera y luego el otro en otra consonancia, y el otro en otra, unas veces subiendo a los puntos altos y otras bajando a los bajos, siempre en compás...tuvieron flautas de cuatro o cinco puntos, como las de los pastores; no las tenían juntas en consonancia, sino cada una de por sí, porque no las supieron concertar. Por ellas tenían sus canciones, compuestas en versos medidos, los cuales, por la mayor parte, eran de motivos amorosos..."

Los conquistadores encontraron en el Imperio Incaico, canciones de composición ordenada, en su música y sus versos. Cobo da buena cuenta de ellos y en general, los cronistas refieren las danzas y canciones de los antiguos peruanos, con precisión de detalles, como hace Fernández de Oviedo refiriéndose al "aroyto": "Juntábanse muchos indios e indias, así como por una victoria o vencimiento de los enemigos o casándose el cacique o rey de la provincia o por otro caso en que el placer fuera conmunmente de todos, para que hombres y mujeres se mezclasen...tomabánse de las manos algunas veces y también otras brazo con brazo ensartados...y así andan en torno, cantando en aquel tono alto o bajo que la guía los entona".

Los Hjara Huicuy era, según Esteban Escobedo "líricos y poetas incaicos que se dedicaban a este género de trabajos, los que plasmaban en versos sus amoríos, sus penas de ausencia e ingratitud, la belleza de sus tierras, sus flores, sus aves, etc. canciones que eran entonadas en el hogar, en las parrandas y que también servían a los enamorados para ganar, con mayor rapidez y honor, el corazón de las amadas".

EL PROCESO DE CAMBIO

Junto con la civilización, el idioma y la religión, los conquistadores españoles trajeron al Perú su música y sus instrumentos. Algunos soldados de la conquista llegaron al Perú con sus vihuelas y guitarras de cuatro cuerdas. Vidal Benito Revuelta en su ensayo "La Guitarra" dice lo siguiente: "Con los Reyes Católicos reproducese o renace el esplendor de la música cortesana, y entre los instrumentos preferidos aparece en primera línea la vihuela, en tanto la guitarra pasa a ser un instrumento usado por el pueblo...entre los tañedores de vihuela, el oficial Rodrigo Donayre con otros tañedores aparecen en casa de la Reina...". Claro está, de Isabel La Católica, auspiciadora del viaje de Cristobal Colón que culminaría con el descubrimiento de América y la conquista del continente.

A la soldadesca produjo enorme sorpresa encontrar en la región andina, música pura, muy desarrollada y fuertemente arraigada en el sentimiento colectivo. Este encuentro se tradujo en celo. Más tarde, mediante las autoridades eclesiásticas, entablaron persecusión y lograron ordenanzas prohibiendo estas manifestaciones del alma indígena.

Manuel Acosta menciona este hecho del modo siguiente: "Luego del heroico holocausto de José Gabriel Condorcanqui "Tupac Amaru", mediante un bando general se prohibió a los nativos cantar sus canciones, bailar sus danzas y se ordenó quemar sus instrumentos. Se dice que algunos sacerdotes católicos habían llevado al pentagrama muchas de estas melodías. Estas partituras también fueron quemadas".

Pero no todos los españoles participaron de este criterio y así, a la sombra de esta tolerancia, se produce el mestizaje de la música, cuyas primeras manifestaciones tuvieron carácter religioso en Semana Santa, Corpus Christi y Navidad. El conocimiento y práctica de los instrumentos de cuerda españoles, despertaron en el indio una gran afición por las formas armónicas de acompañamiento. La gama pentafónica de la música incaica recibió entonces, el aporte de los semitonos que eran desconocidos para nuestros nativos.

EL YARAVI DE MELGAR

Por esta vía se afianza el mestizaje cuando empieza la agonía del dominio hispano en el Perú, en los primeros años del Siglo XIX. Surgirán nuevos estilos entre los cuales se encuentra el Yaraví, creación del poeta y héroe arequipeño Mariano Melgar (1792–1815). Se había enamorado de su prima María Santos Corrales a la que inmortalizó con el nombre de "Silvia". Ella se casó con el General Ramírez del ejército español, quién firmaría la sentencia de fusilamiento del poeta mártir.

Los estudios acerca de la música mestiza y su proceso histórico son fragmentarios. Sin embargo, los trabajos de Juan de Dios Aguirre, Roberto Ojeda, Baltazar Zegarra, Benigno Ballón Farfán, Policarpio Caballero, en la recopilación de la música vernacular, han marcado derroteros para profundizar en su conocimiento y estructuras. Pero también investigadores y creadores como Daniel Alomía Robles, José Castro, Neandro Acuña, José María Valle Riestra y Rosendo Huirse, penetraron en los secretos de aquella riqueza musical y poética, de los antiguos peruanos.

Ellos explicaron su estructura pentafónica divulgaron los motivos pastoriles, guerreros y fúnebres de su inspiración, y la honda y tierna melancolía de sus canciones. Rosendo Huirse refirió a Manuel Acosta Ojeda como, a principios del siglo, con la ayuda de un amigo italiano en el distrito de San Carlos, provincia de Melgar, departamento de Puno, se inspiró en el "sirwar q'enti" o colibrí para componer "El Picaflor". Este tema fue popularizado por los arreglos que hizo Roberto Ojeda Campana, gran músico cuzqueño.

El músico mistiano Benigno Ballón Farfán compuso en La Paz (Bolivia) en 1917 una hermosa canción titulada "Melgar" dedicada a la memoria del inmortal héroe de Umachiri. Era en verdad, un valse aunque con cadencias y acentos del Yaraví. Poco tiempo después, el poeta arequipeño Percy Gibson escribió la letra para esta hermosa canción, consagrada para siempre como himno de Arequipa.

El proceso del mestizaje musical andino produjo el Huayno o Huayño como se le llama en el altiplano. Proscrito, condenado, perseguido, pasa de padres a hijos según la observación de Acosta Ojeda: "Nocturno, clandestino, escondido en la quena, ve pasar la independencia, que no hace suya pués al igual que el negro, siente que solo cambia de dueño". Entre los huaynos clásicos, el de mayor contenido sentimental es el titulado "Adios Pueblo de Ayacucho". El gran arpista ayacuchano Estanislao "Tani" Medina convirtió el tema en característica de sus presentaciones artísticas. Por este motivo hubo quienes le consideraron autor de la obra. Sin embargo versiones dignas de crédito, afirman que ese huayno es de autor desconocido y que Medina fue solamente su recopilador y divulgador.

EL PERIODO INDEGINISTA

Personajes representativos del arte peruano definen con sus obras durante el primer cuarto de siglo XX, la revalorización de las expresiones populares y características del alma andina. César Vallejo en poesía, José Sabogal en pintura, Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui en política y Valle Riestra y López Mindreau en la ópera nativa, marcaron profundamente los nuevos rumbos que en adelanto emprendería el arte nacional en sus diversas manifestaciones.

A esa época pertenece la obra del compositor huanuqueño Daniel Alomía Robles. Fue autor de los temas sinfónicos de antología "Amanecer Andino" y "El Cóndor Pasa" cuyos singulares arreglos pertenecen al genial y desordenado músico arequipeño Luis Dunker Lavalle. Los compositores Jorge Bravo de Rueda y Carlos A. Saco escribieron "Virgenes del Sol" y "Cuando el Indio Llora" en ritmo fox–trot, de boga en Lima durante los años veintes.

El poeta Ricardo Walter Stubbs refería durante animadas y prolongadas tertulias en su casa, en Chosica, como el músico Carlos Valderrama le pidió unas letras que hablaran del

amor de un argentino por una peruana. Decía don Ricardo haber escrito unos versos que tituló "La Pampa y la Puna". Valderrama le dió ritmo de tango, con sabor andino en la melodía.

Recientemente, Gonzalo Toledo rubricó una semblanza de Carlos Valderrama en El Comercio de 4 de setiembre de 1987, con motivo del primer centenario del nacimiento del compositor, con una versión coincidente: "¿Cómo nació "La Pampa y la Puna"? Fue una noche especial, aquella noche que en 1918 el mundo celebraba la firma de la paz por la cruenta primera guerra mundial. En esos tiempos el restaurante de la bohemia limeña era "Los Balcanes" ubicado en la calle del Teatro, segundo del hoy Jirón Huancavelica. "Los Balcanes", propiedad de los hermanos José y Rafael Salardi, fue lo que después el Café León o El Patio. En una mesa de este café, casi a medianoche, había nacido la música de Carlos Valderrama a los versos de Ricardo Walter Stubbs, la canción que comentamos".

Carlos Valderrama nació en Trujillo el 4 de setiembre de 1887. Contrajo matrimonio con Haydee Hoyle, soprano ligera, quién le acompañó permanentemente en el Perú y en Estados Unidos, donde residió algún tiempo. A Valderrama pertenece también la marcha "Los Peruanos Pasan" y otros trabajos menores, ninguno de los cuales compitió en fama con "La Pampa y la Puna".

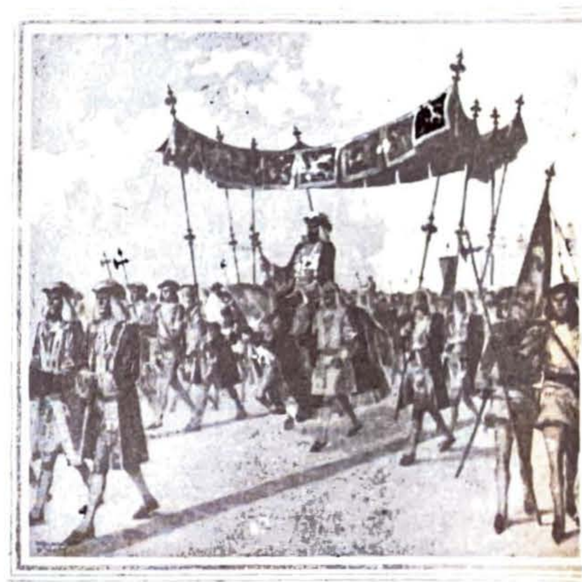
Hacia 1895 el joven maestro Arturo Schutt y Saco se enamoró perdidamente de Zoraida Leguía, a quién conoció en el pueblo de Chongoyape (Departamento de Lambayeque). Fue un amor imposible porque ella viajó a Lima y jamás volvería a encontrarse con el romántico profesor de la escuelita primaria de esa localidad. Estremecido por el desengaño, escribió los versos que titularía "La Chongoyapana". Poco después les puso música dentro del más puro estilo del yaraví "Silvia" de Melgar, conocido en el norte como "triste". En 1931, ci-



Música y danzas andinas con influencia hispana.

Inma Summac, intérprete de música andina de fama internacional.





Autoridad en la Colonia (Málaga Grenet).



Felipe Pardo y Aliaga

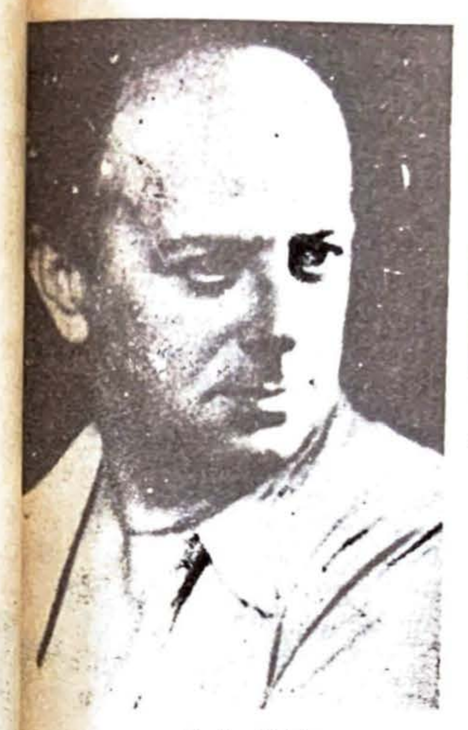
catrizadas las heridas de aquella frustración, se casó con Mercedes Risco Hoyos, quién le acompañaría hasta su muerte, ocurrida en 1959 en el Hospital Las Mercedes de Chiclayo.

En 1957 tuve la oportunidad de entrevistar a don Arturo, en su casa frente a la Plazuela Aguirre. No obstante su avanzada edad —había nacido en 1870 en la Hacienda Pátapo—, conservaba intactos los recuerdo de aquel período romántico de su vida. La poesía y la música servían a sus vivencias sentimentales, reunidas en incontables cuadernos de escuela. Durante aquella charla, don Arturo me pidió guardar en secreto el nombre de la "chongoyapana". "Ella fue Zoraida Leguía, hermana del que sería Presidente de la República, don Agusto". En verdad, este "secreto" era conocido y también había sido publicado en notas evocativas sobre la romántica canción. Pero aún en su ancianidad, don Arturo reclamaba piadoso silencio sobre el nombre de su amada.

Durante estos últimos años, la música vernácular ha alcanzado gran difusión internacional debido principalmente a la cantante de coloratura Inma Sumac. Sus éxitos resonantes en Estados Unidos, descubrieron al mundo la belleza de la canción andina. Grupos folklóricos recorren permanentemente el mundo, llevando en su repertorio las creaciones más importantes de la canción andina peruana. Corresponden especiales méritos al Dr. Raúl García Zárate, ayacuchano concertista de guitarra, notable recopilador quién ha paseado el folklore andino por todo el mundo, con notable éxito.

LA MUSICA NEGRA

La música afroperuana, sus versos y sus danzas vigorosas, sensuales y salvajes, han encontrado en don Porfirio Vásquez y sus hijos, en el decimista Nicomedes Santa Cruz y en su hermana Victoria, sus más cuidadosos depositarios y responsables divulgadores de importantes capítulos de su historia. José Durand Flores, inteligente investigador de este folklore, rescató sus raíces más profundas al cabo de pacientes investigaciones. Alentó la creación del conjunto "Pancho



Carlos Valderrama, puso música al poema de Ricardo Walter Stubs "La Pampa y la Puna".



Testimonios hispanos en el folklore andino.





Victoria Santa Cruz y su hermano Nicomedes (izq) recitando sus décimas con el acompañamiento de la guitarra de Vicente Vásquez. Depositarios del folklore negro del Perú.

Fierro" con el cual mostró a propios y extraños, la riqueza insospechada de un género postergado y casi limitado a los contornos distritales de Chincha y El Carmen, a unas cuantas horas al sur de Lima.

El Dr. Durand reunió a principios de los años cincuentas, un selecto grupo de cantantes morenos, guitarristas y cajoneros, y con ellos protagonizó un acontecimiento memorable para la música popular peruana. Los presentó en el histórico salón General de la Universidad Mayor de San Marcos de Lima, ante un público compuesto por catedráticos y estudiantes de la Vieja Casona, cada vez más deslumbrados a medida que avanzaban los hermanos Augusto y Elías Azcues cantando "amor fino", un género de poesía y canción popular que, según dice César Lévano "cuenta entre los más bellos de la tierra":

> Amor fino me pediste
> amor fino te he de dar
> amor fino pa'comer
> amor fino pa'almorzar
> Zamba, tirana de amores,
> amor fino me pediste.

Los hermanos Azcues nacieron hacia las finales del siglo pasado y crecieron en una casa del Rimac, frente a la Iglesia de Las Cabezas, barrio donde abundaban músicos y cantores. Ellos fueron primos del compositor Braulio Sancho Dávila y de Bartola "reina de la marinera"; y tíos de Alejandro Villanueva, inolvidable figura del fútbol peruano. En su hogar, donde aprendieron "amor fino" y otras especialidades del folklore afroperuano, escucharon a los integrantes de los "Doce Pares de Francia". Era una docena de decimistas negros, hombres y mujeres, que maravillaban a quienes los escuchaban: Santiago Villanueva hacía el papel de Roldán; Mateo Sancho Dávila (padre de Braulio) el de Olivero. Compañero inseparable de los Azcues fue el guitarrista Luciano Huambachano, además compositor de música criolla.



Alicia Maguiña baila marinera con Pancho Ballesteros celebrando su debut como compositora.



Los hermanos Augusto y Elías Azcuez flanqueando a Luciano Huambachano, criollos de Abajo el Puente.

EL ORIGEN BANTU

Los antecedentes de esta negrura se remontan a la Colonia, cuando llegaron los primeros esclavos negros para trabajar en las minas de Puno, Huancavelica y Cerro de Pasco. Pero no soportaron el clima helado a más de cuatro mil metros de altura y entonces fueron derivados a las haciendas cañeras y algodonales de la costa. Estos negros eran de origen Bantú (Congo, Angola y Mozambique) y su idioma era el "quimbundo". Además había Caravelis, Yerubas, Mandingas, Lucumis, etc.

Esta poderosa vertiente negra hizo sentir su presencia principalmente en la costa central, en los ritmos y variedades denominadas Zamacueca, Resbalosa, Socavón, Pan Alivio, Ague'nieve, Festejo, Landó, Pregones, Son de los Diablos, Contrapunto de Zapateo, Inga etc. En el norte la Zaña era predominante entre los negros de la región. Manuel Quintana "El Canario Negro" cantor de la rica tradición musical morena del Perú, cantaba Zaña y refería que sus abuelos habían escuchado contar a los ancianos de su época, que en otros tiempos muy antiguos, los negros agricultores del norte peruano cantaban Zaña, principalmente a los pobladores de Villa de Santiago de Miraflores de Zaña, en el departamento de Lambayeque.

En esta región los negros bailaban "pava" y "undu" voz africana de la que derivaría "undero" y de allí el término "tondero". Esta danza, con cierto parecido a la Marinera, se baila en Catacaos, Piura, Monsefú, Lambayeque, Moche y Trujillo, en cada lugar con algunos detalles propios que sin embargo no sirven para establecer marcadas diferencias entre uno y otro estilo. La música y los bailes negros forman parte sustantiva dentro del proceso de la música popular del Perú.

Siempre se ha insistido y con fundamento, en el pathos trágico, en el tono patético que encierra el cancionero afroamericano. Resulta incuestionable que la mayor parte de la músi-





"Perú Negro" agrupación continuadora de la obra inicial de "Pancho Fierro" creada por el Dr. Pepe Durand Flores.

Manuel Quintana "Canario Negro" pontifice del folklore negro peruano.





Nicomedes Santa Cruz entre los hermanos Ascuez . Félix Casaverde, Elsa López y José Medina "Este es mi Perú".

ca negra, sea esta del Africa Occidental o de cualquier país de América, está saturada de un transido dramatismo, de un fondo de tristeza irremisible que, sin duda, deja ver al trasluz el telón de fondo sobre el cual se ha proyectado el oscuro escenario de la esclavitud.

La música negra, pues, no alcanza a penetrar en la substancia de la canción criolla, a pesar de que buen número de compositores acusa en sus facciones el antecedente africano. Este tipo racial, denominado "zambo" resultado de sucesivas mezclas de negro, indio y blanco, cede a la mayor presión herencial indígena. Es así que la música que crea no está emparentada, en modo alguno, con zañas, ague'nieves, alcatráz y otros estilos afroperuanos.

Aquellos, directos descendientes de los esclavos negros llegados al Peru y repartidos en diversos puntos de la costa peruana, elaboraron música y ritmos muy personales, cuyo secreto conservaron exclusivo de su raza y transmitieron directamente a sus hijos. Evitaron la difusión descontrolada de todo aquello que formaba parte sustantiva de su tradición y de su historia. De antiguo se ha comprobado que el negro tiene por costumbre cantar mientras lleva a cabo cualquier faena, en particular si ella exige movimientos regulares y se efectúa en grupos.

Nestor R. Ortiz Oderigo comenta: "en este hecho se han puesto de acuerdo todos los viajeros, exploradores, antropólogos, misioneros y publicistas de recuerdos que visitaron el continente africano y las distintas naciones de América en que el elemento negro cobró alguna significación". Este sentido colectivo de la producción musical negra, difiere del individualista que caracteriza al criollo. Aquel clama, adora, protesta, ríe, siempre en grupo. Este busca la soledad doliente del humilde cuarto del callejón, la esquina abandonada y solitaria, o su mas profunda intimidad para de allí extraer los versos y melodías según el caudal de su inspiración.

Hay pues, en esta forma de creación mestiza, ese dejo de "tristeza optimista" que permiten deducir las conclusiones planteadas por Haya de la Torre: "tristeza optimista, acicate dolido y ferviente de nuestra revolución, que surge ya acendrada y vivida en lo que hay de arte puro en Indoamérica. Degenera o desfigura en los malos tangos cabareteros y en todo ese mezquino jaez de pésima musicalidad colonial que empequeñece la tristeza en mórbidas angustias sexuales. Pero es fuerte y pura en los viriles ritmos quechuas que no cantan esclavitud —la Kachampa cusqueña por ejemplo—; en más de una dulce y bella canción maya que oí en Yucatán; en la música mestiza de buena cepa campesina, como el pericón, el tamborito, la ranchera y satiagueñas gauchas; en las vibrantes zambas, zambacuecas o zamacuecas o marineras, que con variantes leves de compás son del Plata, de Chile, de Bolivia y del Perú; en los pasillos de Ecuador y Colombia; en no pocas canciones brasileñas, centroamericanas y antillanas, y en la magnífica música popular de México, plena de gallardía y de vigorosa resonancia".

DEL FANDANGO A LA MARINERA

La Marinera es el Baile Nacional del Perú por excelencia. Con el Tondero, la Polca y el Valse, configuran el conjunto predominante de ritmos de la música criolla peruana. Esta música narrativa es, en principio, desordenada mixtura de elementos europeos, indígenas y negros. Poco tiempo después será cálida expresión de un pueblo como el nuestro, simple a pesar de sus complicaciones, amable, sencillo, alegre aún en la adversidad, doliente, resignado, emotivo y profundamente cristiano y sentimental en la ingenuidad de sus pasiones.

La Marinera, nombre con el cual Abelardo Gamarra "El Tunante" bautizó a la Chilena en 1879, en honor de Miguel Grau y el Huáscar, ha merecido el mejor trato de los investigadores de nuestro acervo musical popular, seguramente por su procedencia "de buena cuna" que le otorga César Andrade cuando sentencia: "La Marinera nació en los salones...bajó al callejón y se le ha quitado su esencia".

Nicomedes Santa Cruz replicó este concepto del viejo cantor criollo, pareja del famoso Julio Vargas, afirmando: "es aquí cuando el blanco limeño se aferra a la Marinera como recuerdo de un gran pasado que le fue largamente venturoso. Se la arranca a los cuatro negros que aún la saben, y la dicen suya. La mostrará a los crédulos gringos turistas. La enarbo-

lará ante las narices de sus desorientados hijos; les contará que el mejor cantor de Marineras fue su padre; que la mejor bailarina fue su tía y que el mejor bailarín es él...Pero como por ahí quedan algunos viejos que demuestran lo contrario, inventa la oprobiosa discriminazión de que hay Marinera de chacra y Marinera de salón".

La Marinera limeña se baila a pie calzado y sobre piso de madera. Tal vez por este detalle se la considera "Marinera de salón". Pero la Marinera norteña por ejemplo, es baile de chacra. He visto en chacras de Monsefú, Ferreñafe y Mochumi, bailar Marinera a pie desnudo y sobre tierra. Tal vez estos detalles han influído en las formas de sus respectivas coreografías: en la Marinera limeña las evoluciones de los bailarines son amplias y el zapateo es toque predominante de la danza.

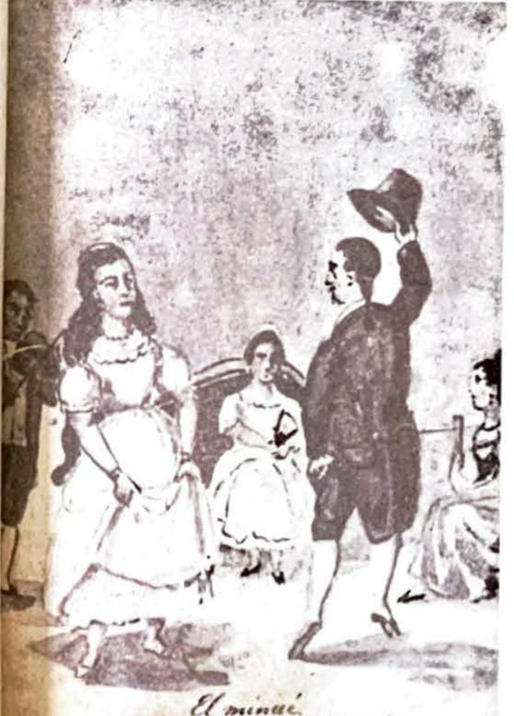
En la Marinera norteña, bailada en chacra, la pareja danza muy junta y el movimiento de los pies desnudos es leve sobre la tierra, como cuidando de no tropezar con algunas raíces inoportunas. Es una Marinera más íntima, de pasos menudos alados, de la china que ha clavado su mirada en los ojos del cholo quien no le perderá de vista hasta la rendición definitiva.

Los antecedentes más lejanos de la Marinera se encuentran en el Fandango y las Tonadillas populares españolas que, en afirmación de Elena Gastelumendi "el mestizaje hizo peculiares e inconfundibles". Los estilos musicales de la península inbérica habían llegado al Perú bajo diversas denominaciones. En los viejos tiempos se les conocía indistintamente como Maicito, Ecuador, Zanguaraña y Chilena. Estos serían los precedentes de la Marinera, confirmados por el recopilador Julio Rojas Melgarejo. Habría que sumar en la lista de danzas precursoras de la Marinera, a la denominada Zamacueca, deformación de la frase "zamba clueca" es decir, incapaz de incubar. El pintor mulato Pancho Fierro ha dejado hermosas postales acerca de este baile y la indumentaria utilizada con tal fin.





Acuarelas del pintor mulato Pancho Fierro.





ABELARDO GAMARRA "EL TUNANTE"

Fue el escritor satírico Abelardo Gamarra "El Tunante" quién puso el nombre de Marinera a la Chilena. Así explica este hecho en su columna "Rasgos de Pluma" publicada en 1902 en el semanario "La Integridad": "El baile popular de nuestro tiempo se conoce con diferentes nombres: se le llama Tondero, Mozamala, Resbalosa, Baile de Tierra Zanguarraña. Hasta el año 1879 era más generalizado llamarla Chilena. Fuimos nosotros quienes, una vez declarada la guerra entre el Perú y Chile, creímos impropio mantener en boca del pueblo, en sus momentos de expansión, semejante título: y sin ningún acuerdo del Consejo de Ministros, resolvimos sustituír el nombre de Chilena por el de Marinera, tanto porque en aquel entonces la marina peruana llamaba la atención del mundo entero y el pueblo se hallaba sumamente preocupado por las heroicidades del Huáscar, cuanto porque el balanceo, movimiento de popa etc. de una nave gallarda dice mucho del contoneo y lisura de quién sabe bailar, como se debe, el baile nacional".

"Marinera le pusimos y Marinera se quedó, por supuesto que por entonces y para que la semilla fructificara, lanzamos no pocas letras picarescas a las que ponían música esos maestros incógnitos que no se sabe de donde vienen, pero que nos sorprenden con sus músicas deliciosas:

Ven, china, ven,
ven y verás,
y verás a los chilenos
que nos quieren gobernar...
Si te dan, si te dan,
si te dan el alto quién vive
tú dirás, tú dirás, tú dirás
¡Viva el Perú, muera Chile!

"Al son de este canto sucumbio La Chilena y se levantó gallarda, como la bandera del Huáscar, la Marinera, para lle-



Rosa Mercedes Ayarza llevó al pentagrama las marineras "La Antofagasta" y "La Concheperla" de Abelardo Gamarra.



Abelardo Gamarra "El Tunante".



La Marinera nació en 1879 y se convirtió en baile nacional.

gar a ser arriada probablemente con mucha dificultad. El pueblo le ha tomado cariño y lo que el pueblo quiere, lo consagre con su bendición inmortal. El músico popular, el escritor criollo, el limeño más limeño de Lima, que hemos conocido, ha sido José Alvarado, a quién dedicaremos estudio separado en el transcurso de la presente publicación. El compuso una linda canción callejera y sobre ese tema, una de las más preciosas limeñas, eximia pianista, la señorita R.A. nos ha querido regalar con la elegante Marinera que ofrecemos en esta colección, como una de las mejores de su clase. Cántela Ud. y bailela, por ahora, que ya irán saliendo los tonderos y demás resbalosas de la familia musical del Perú".

Correspondió a la entonces niña de 13 años de edad, Rosa Mercedes Ayarza, llevar al pentagrama en graciosa iniciativa, las Marineras "La Antofagasta", primera que se conoce, y "La Concheperla", las dos con versos de Abelardo Gamarra y la segunda musicalizada por José Alvarado "Alvaradito". Así está consignado en el albúm que editó "El Tunante" en Italia, una de cuyas copias obra en poder del Dr. Rafael Morales Ayarza, hijo de doña Rosa Mercedes. Del Concurso Nacional de Marinera realizado desde hace veinticinco años en la ciudad de Trujillo son Marineras Oficiales "La Concheperla" y "Sacachispas" de Abelardo Gamarra la primera y de Luis Abelardo Núñez la segunda.

En su "Historia de la Marinera" Aurelio Collantes presenta "Rasgos de Pluma" con letra de José Alvarado y música de Rosa Mercedes Ayarza. Pero se trata de "La Concheperla" letra de Gamarra y música de Alvarado:

Acercate preciosa
que la luna nos invita
sus amores a gozar
a gozar,
Acercate preciosa
concha perla de mi vida
como no la brota
el mar, el mar, el mar...



La Marinera fue danza preferida en los grandes salones pero también en los pequeños del callejón.



Rosa Mercedes Ayarza de Morales recopiló con amorosa dedicación cantos, tonadas, pregones y otros estilos tradicionales de la música criolla.

La Marinera convertida en "baila nacional" se cantaba y bailaba en las casonas de los ricos, pero también en los barrios populares y en las "casas de mal vivir" del Rímac y el Cercado. En las residencias copetudas, después de los "bailes serios" como se decía del Rigodón, la Cuadrilla y la Pavana, los dueños de casa bailaban la primera Marinera en gesto considerado de invitación formal y licencia para que hicieran lo mismo las demás parejas.

El viejo criollo César Andrade contaba que a principios de siglo se bailaba Marinera en Palacio de Gobierno, hasta las cuatro de la mañana. La aristocracia había sido cautivada por la danza. Julio Vargas recordada a jóvenes "de la sociedad" concurriendo a la casa del moreno cantor y bailador Justo Aredondo, en el Rímac, para aprender Marinera, y que este les decía, después de mucho trajinar: "Es difícil hacerles bailar Marinera como se debe, que esta es muy celosa y no se deja manosear".

LIMA DE ANTAÑO

En sus "Recuerdos de Lima" el escritor y filósofo mexicano José Vasconcelos, describió las fiestas a que concurrió durante su permanencia en nuestra capital: "Se animaban las reuniones con el baile titulado Marinera...danza la pareja un paso emparentado con la jota: ceñida, flexible la cintura en alto los brazos; ágiles las piernas, van y vienen en giros fogosos; el hombre el pañuelo ondea...hay un instante de vértigo y el trazo concluye con un grito seco y hondo que pone los rostros radiantes...después seguían los dulces valses, las danzas románticas y todo lo que es universal; pero era la única suave gracia de las mujeres, el encanto amable, la alegría de aquellas horas dichosas".

Son aquellos días iniciales del siglo, cuando "semanalmente abrian sus puertas las casonas señoriales de los Santistevan, Granda, Arenas y María Luisa Grau; los Vásquez de Velasco,

Rosa Mercedes Ayarza de Morales



VERSOS DE MARINERA

Hijos de mitirulan
hijos de la Victoria
son hijos de la memoria
que murieron en San Juan

Los amores de Juana
me tienen loco
yo me muero por ella
y ella..tampoco.

Si quieres que te quiera
anda derecho
no como el gallinazo
de techo en techo.

No quiero satisfacciones
de tu pecho cauteloso
que por ti no he de perder
lo cierto por lo dudosa.

Recuerdo que siendo chico
me dio un besito Melchora
como me lo diera ahora
que me sabría tan rico.

Toma lo que te gusta
lo que te agrada,
uno a la media noche
y dos en la mañana.

No te quise por bonita
ni menos por afición
como vives en mi barrio
"la ocasión hace al ladrón".

El prójimo que se muere
sin querer a una morena
se va de este mundo al otro
sin saber lo que es canela.

Niña por linda que seas
no te subas tan arriba
que la pera en el peral
no dura toda la vida.

A la guayaba madura
no le coma la pepita,
el hombre que sea pobre
no quiera mujer bonita.

El hombre que se ha casado
con una mujer bonita
hasta que no llega a vieja
el susto no se le quita.

Un amigo me llevó
a casa donde él entraba
tanto me llegó a llevar
que yo a él, ya lo llevaba.

Ledgard, De la Piedra y Blume, Pardo Figueroa y los Tolmos, tiempos de aquella Lima cuando las noches se diluían en entretenidas reuniones musicales a los compases de cuadrillas, valses y polcas y el cierre con Marineras". Este es un fragmento de los recuerdos de Rosa Mercedes Ayarza de Morales.

Además ella abunda en información sobre "Aquella Lima de las noches de gala en el Politeama y los conciertos en el Ateneo, en donde mayor distinción era ocupar un palco y ser admiradas por los faites de la platea...entre los aplausos a la estudiantina del profesor Berriola y al Orfeón". Algunas célebres artistas como Amalia Muñoz y Encarnación López "La Argentinita, incluyeron en su repertorio la Marinera "Palmero" tonadilla de las Islas Canarias adaptada a las exigencias de la danza peruana. Por su forma y especial argumento, la denominaron "escena de cortejo".

Sin duda, la más famosa bailarina de Marinera de todos los tiempos fue Bartola Sancho Dávila, máxima expresión de temporadas memorables durante las Fiestas de Amancaes hasta los años treintas. La tarde de su sepelio, el fabricante de guitarras Abraham Falcón encabezó el cortejo con David Odría, los Vásquez y los Azcues y muchas gente criolla del Rimac. Falcón portaba una de sus más finas guitarras con la intención de poner el detalle criollo a tan memorable circunstancia.

Otros criollos que venía tras el féretro, lo hacían brindando largos tragos de fuerte pisco de Ica. Cuando el cajón era introducido en su nicho, uno de estos personajes, llorando, arrebató la guitarra a Falcón y a viva fuerza la incrustó en la bóveda, ante la desesperación del atribulado dueño. Aquella experiencia hizo prometer a Falcón que nunca más asistiría al entierro de otro criollo. Y si rompía su promesa concurriría...pero sin guitarra.



Bartola Sancho Dávila, incomparable bailarina de Marinera, reyna en la fiesta de los Amancaes, dio muestras de su arte hasta en su ancianidad.

Abraham Falcón, constructor de guitarras, de recordada experiencia durante el sepelio de Bartola.

LOS FAITES DE "LA PALIZADA"

Si en las aristocráticas casonas se bailaba Marinera, también reinaba la danza en las casas de mala reputación del Rimac y el Cercado. Allí, en jaranas de recio temple, criaban fama de criollos los "muchachos de la palizada". Era un grupo de jaranistas y consumados bailarines y también diestros en las trampadas, liderado por Augusto Paz y Nieto y José Ezeta Raygada. Después de haber servido en varios cuerpos del Ejército, refiere Eudocio Carrera Vergara que vinieron a parar, siendo Capitanes, de Ayudantes de Campo del Presidente de la República. Andrés Avelino Cáceres, hacia las finales del siglo pasado.

Enterado de la habilidad jaranera de Paz y Ezeta, puesto que los había conocido como miembros de su escolta, y como el valiente caudillo ayacuchano era aficionado al canto y la guitarra "les dispensó cariño y apoyo tan desmesurado que al salir de Palacio en 1895, los dejó ascendidos a sargentos mayores por sus servicios leales y ternejos contra los coalicionistas del 17 de marzo". Paz y Ezeta comandaron este grupo de amigos divertidos, atrevidos para el enamoramiento, alegres y jaraneros, bailarines sobresalientes de Marinera, faites galantes y, para completar los antecedentes, guapos a la hora de líarse a golpes.

"Con Paz y Ezeta —refiere Eudocio Carrera Vergara— otros de sus miembros más conspicuos eran Julio Pastor y José Lostaunau, inspectores de a caballo de la Recaudadora de Impuestos; Jesús Menacho, fotógrafo y su hermano Guillermito, semiperiodista; Juan Quintana y Alipio Panizo, lechuceros o entierra muertos al servicio de la Agencia Funeraria Berghunsen; y el cubanito José de la Paz Godoy, pichón de banquero. La fama de la Palizada se extendió por todo Lima. El número de sus integrantes creció abrumador. Entre los notables, Fernando Soria "El Cojo" fue mimado del grupo. Educado en España, tenía aprendido un inago



Alameda de los Descalzos en 1865. Componentes de La Palizada en 1894.



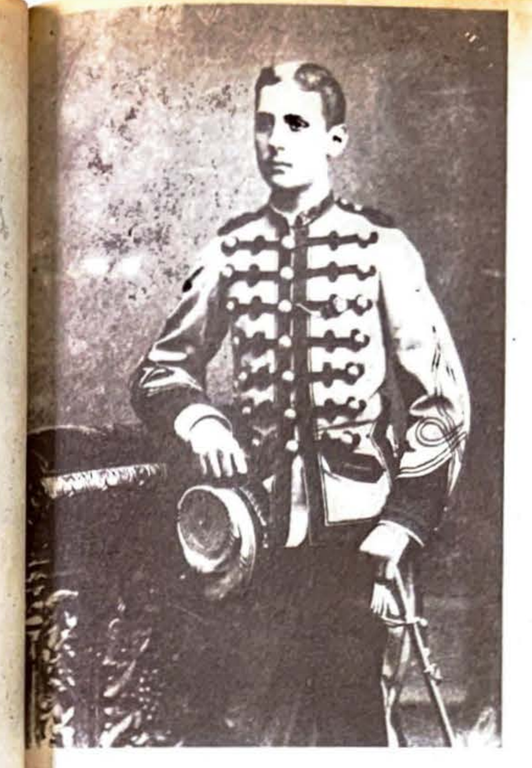
table repertorio de letrillas, versos de todos los colores y para todos los gustos. En los momentos cumbres de la jarana, los incorporaba con admirable precisión a música de Marinera creada en aquel instante".

El nombre de "Palizada" tiene varias explicaciónes. Unos dicen que era el título más apropiado para un grupo que solía cerrar sus jaranas "a combo, patada, palizadas y todo vale". Otras sostienen la relación existente entre las correntadas del río Rimac arrastrando palos y que llamaban "palizada", y el escándalo que solía preludiar la llegada del grupo criollo de Paz y Ezeta, a las jaranas de rompe y raja.

Otro famoso miembro de este grupo "con sentido en esta bella y noble ciudad" fue Alejandro Ayarza, también militar, conocido por "Karamanduka", nombre de un panecillo rojizo y redondo como su cara. Alejandro Ayarza se inicó muy jóven en estas diversiones, sirviéndole su experiencia jaranera para escribir el vals "La Palizada", escencia y presencia de una promoción divertida del entre siglo. Se dice que la letra fue una creación colectiva y la música la puso Justo Arredondo. Sin embargo, la titularidad de Ayarza no ha sido discutida.

Alejandro Ayarza preparó la revista musical "Música Peruana" con letra y música de su propia cosecha. Se estrenó en 1902 en el Teatro Victoria de la calle Orejuelas, con éxito completo. La revista presentaba una serie de estampas a base de cumbias, ague'nieve, zañas, marineras, huaynitos y valses criollos. Uno de estos últimos, el de "La Palizada" llegó a ser prototipo del vals jaranero.

Varios de los que formaron en las filas de "La Palizada" crearon música y letra de Marineras, Valses y Polcas que no fueron oportunamente llevadas al pentagrama y se perdieron al paso del tiempo. Así como ellos, tantos compositores repentistas jamás se preocuparon de conservar sus obras. Es

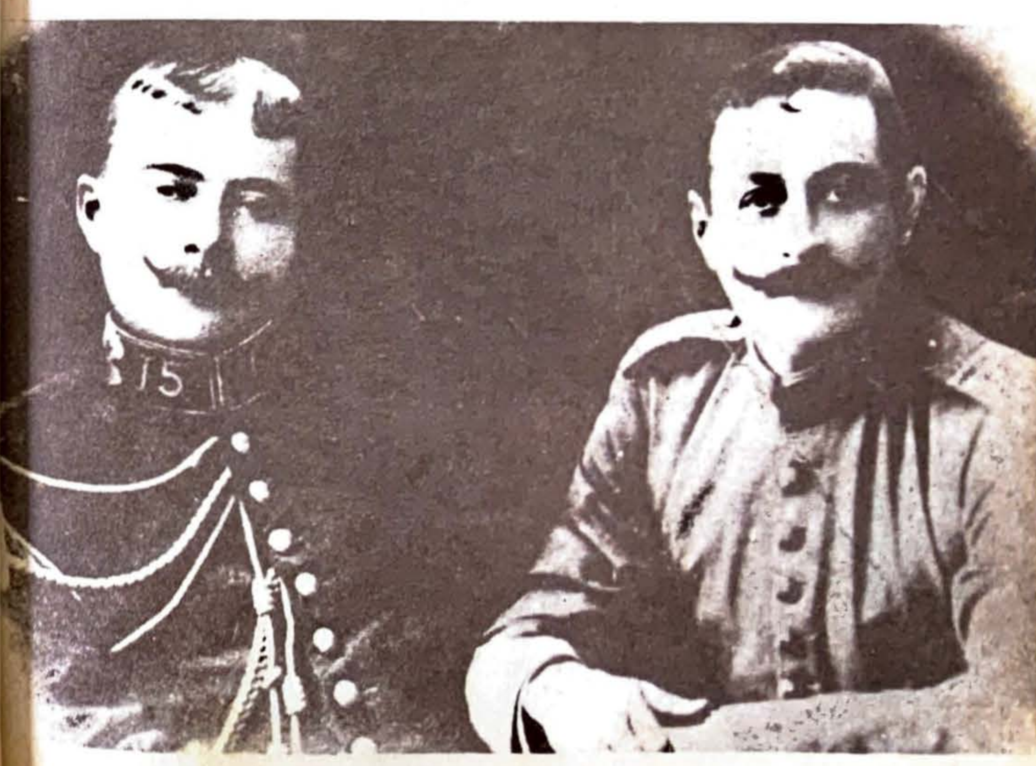




Alejandro Ayarza 'Karamanduka".

Augusto Paz en 1887.

Augusto Paz y Pepe Ezeta, líderes de La Palizada en 1900.



que, por aquellos tiempos, nada era más importante que la diversión, la jarana, el baile, la comida y la bebida, sin preocupaciones de posteridad ni de permanencia histórica.

LA GUARDIA VIEJA

La improvisación de los compositores repentistas era celebrada durante las fiestas de toda laya. Muchos de estos trovadores expontáneos tomaban trozos de zarzuelas y de poemas publicados en el Almanaque Bristol, y los musicalizaban sin rigor técnico. Estas obras eran aprendidas desordenadamente, de oído, por terceros, quienes las repetían en cuanta jarana frecuentaron. Este proceso ingenuo de creación y divulgación, modificó de modo irregular la letra y música originales de las canciones. Por eso la paternidad de esta producción popular ha permanecido en el anonimato.

Este agitado mundillo de compositores expontáneos, constituye aquello que se identifica como Guardia Vieja, la que rubrica los temas de antaño. Por ejemplo, La Contrabandista, La Reina de España, Los Ojillos del Puente, El Zapatero Celoso, Estrellas de Amor, El Palmero, Las Madreselvas, Moreno pintan a Cristo, La Jarra de Oro, Comarca, Rebeca y otras producciones tomadas de zarzuelas de principios de siglo, que aún ahora son populares.

Pero también suele considerarse parte de la Guardia Vieja, a los compositores precursores del vals criollo, quienes desde los finales del siglo pasado hasta 1920 sentaron las bases de este baile nacional. Ellos asimilaron las corrientes europeas musicales, especialmente el Walts vienés y la Polka eslava, para crear un estilo propio, cargado de inspiración mestiza.



Fernando Soria "El Cojo" y Jesús Menacho, miembros conspicuos de La Palizada.



Rosa Mercedes Ayarza al piano, su hija Graciela con la folklorista Rosa Elvira Figueroa y su hermano Alejandro Ayarza "Karamanduka"

BREVE HISTORIA DE LA MUSICA CRIOLLA DEL PERU
VI

LIMA A FINES DEL SIGLO

Los limeños a fines del siglo pasado, celebraron la llegada del Siglo XX con fiestas memorables, bailando y cantando en la Plaza de Armas y en los barrios tradicionales, donde las jaranas duraron varias semanas. La ocasión se presentó propicia para sumergir en copiosas libaciones, los recuerdos todavía humeantes de la guerra con Chile. Al cabo de cuatro años violentos iniciados en 1879, el Perú padeció los excesos incontrolados del vencedor. En los hogares de todo el país evocaban a los heroicos defensores de Tarapacá, Arica, Tacna, San Juan y Miraflores. Cientos de familias limeñas seguían lamentando, inconsolables, la ausencia definitiva de padres, hermanos y esposos caídos en los campos de batalla.

Habían transcurrido dieciseis años desde 1983, cuando fue concertada la paz con Chile. Pero este lapso no había sido suficiente para restañar las heridas profundas abiertas por la guerra. La huellas de combates encarnizados en los alrededores de Lima no habían sido borradas por el surco abierto del arado. El llanto de madres, esposas, hermanas e hijas se confundía con la música popular campeante en parques, plazas y callejones de la ciudad.

El viajero francés Manuel Monnier, durante su permanencia en Lima, recogió esta visión de la capital: "A pesar de sus aires de fiesta, las huellas de la última guerra están, sin embargo, bien visibles en la capital y sus alrededores inmediatos. Inadvertidos al principio para el extranjero, llaman bien pronto su atención, por poco que se prolongue su estadía. A tres o cuatro leguas hacia el sur están los escombros de Miraflores y Chorrillos, el Trouville peruano: un montón de despojos informes marca el emplazamiento de las casas de campo alineadas a lo largo de esta playa espléndida. Todo lo que el enemigo no pudo llevarse fue aniquilado. Los demoledores pusieron en obra la mina y el hacha. Hicieron saltar los muros, talaron los bosques y con este combustible, unido a la madera de muebles hechos pedazos, alumbraron grandes fogatas de fiesta".

De aquella Lima Colonial caracterizada en la impresión de Lizárraga, de la Salve cantada a las seis de la tarde durante el Siglo XVI, en el Monasterio de la Encarnación; en el encanto campesino de la Lima de Cobo, llena de árboles frutales, fragancia de enredaderas y con sus molinos a la vera del río; en la impresión de la paz conventual de San Francisco; en la descripción de Radiguet del instante de silencio y recogimiento, al toque de Avemaría, al crepúsculo sobre el Puente de Lima; en la sensación de Monnier al anochecer en las calles limeñas; en las evocaciones de Ricardo Palma, de aquella Lima compilada admirablemente por Raúl Porras Barrenechea, quedaba en 1899 el recuerdo vaporoso frente a la realidad descrita por Monnier en un extenso relato acerca de Lima después de la guerra:

"En Lima, en los barrios elegantes, pequeños defectos atestiguarían, disimulados bajo exteriores brillantes, la miseria pública, la derrota reciente, la bancarrota. Descubrireis un pedestal sin estatua, una fuente privada de sus náyades y de sus tritones, un palacio decapitado de su friso de mármol. Bronces y bajo relieves, coleccionados por el vencedor, decoran en la actualidad las plazas de Santiago y Valpaíso".



Perfil de Lima en 1750. Abajo: Orquesta de don Alejandro Ayarza, padre de Rosa Mercedes y Karamanduka. Año de 1889.



Pero no todo era dolor, lágrima y oraciones por las ánimas benditas. La alegría de los limeños no podía, en modo alguno, agonizar permanentemente en el regazo de los años tristes. Y así como en jóvenes y viejos se afirmaba el propósito de inaugurar nueva vida a partir del primer instante del nuevo Siglo, también se mantenía hirviente la diversión pecaminosa, la jarana de rompe y raja, y el amor practicado con todos sus aderezos criollos. Los Sargentos Mayores Augusto Paz y José Ezeta escandalizaban Lima con sus mataperradas, y a la corte de sus seguidores se les mecionaba con temor y admiración, como "muchachos de la palizada".

RENACE LA ESPERANZA

Los limeños de 1899 había aprovechado de las Fiestas Patrias para entrenarse en la que sería fastuosa celebración del Nuevo Siglo. En Julio se realizó la transmisión del mando presidencial: Nicólas de Piérola, jefe de la revolución triunfante en 1895 entregaba el gobierno a Eduardo López de Romaña, primer ingeniero Presidente del Perú. Las niñas ensayaban sus coqueterías alrededor de la Plaza de Armas, delante de jóvenes de afilados bigores, en tanto que cuadrillas de obreros realizaban los trabajos de instalación de postes de madera para tender los cables del alumbrado eléctrico. La electricidad era entonces menos difundida que el gas, puesto que solamente utilizaban el sistema de arco voltaico, contados lugares del centro, en el Jirón de la Unión hasta la Micheo o San Juan de Dios.

El crecimiento de las instalaciones eléctricas preocupó seriamente a los miembros del simpático y popular gremio de los faroleros. Eudocio Carrera Vergara refiere: "Lo formaban un centenar de hijos de la sierra, cuyo cuartel general fue por muchos años un viejo tiendón largo de fondo, con tarimas a los costados, sito en la calle del Pescante. De allí principiando a oscurecer, salías con sus escaleras largas y angostos y fósforos chalacos, a dar luz a la ciudad, prendiendo los faroles de



La proximidad del nuevo Siglo fue motivo de animadas fiestas y retretas en la Plaza de Armas de Lima y en los barrios populares de la ciudad.

Coronas de flores para los muertos durante la guerra del '79. Heridas que no habían cicatrizado (Málaga Grenet).

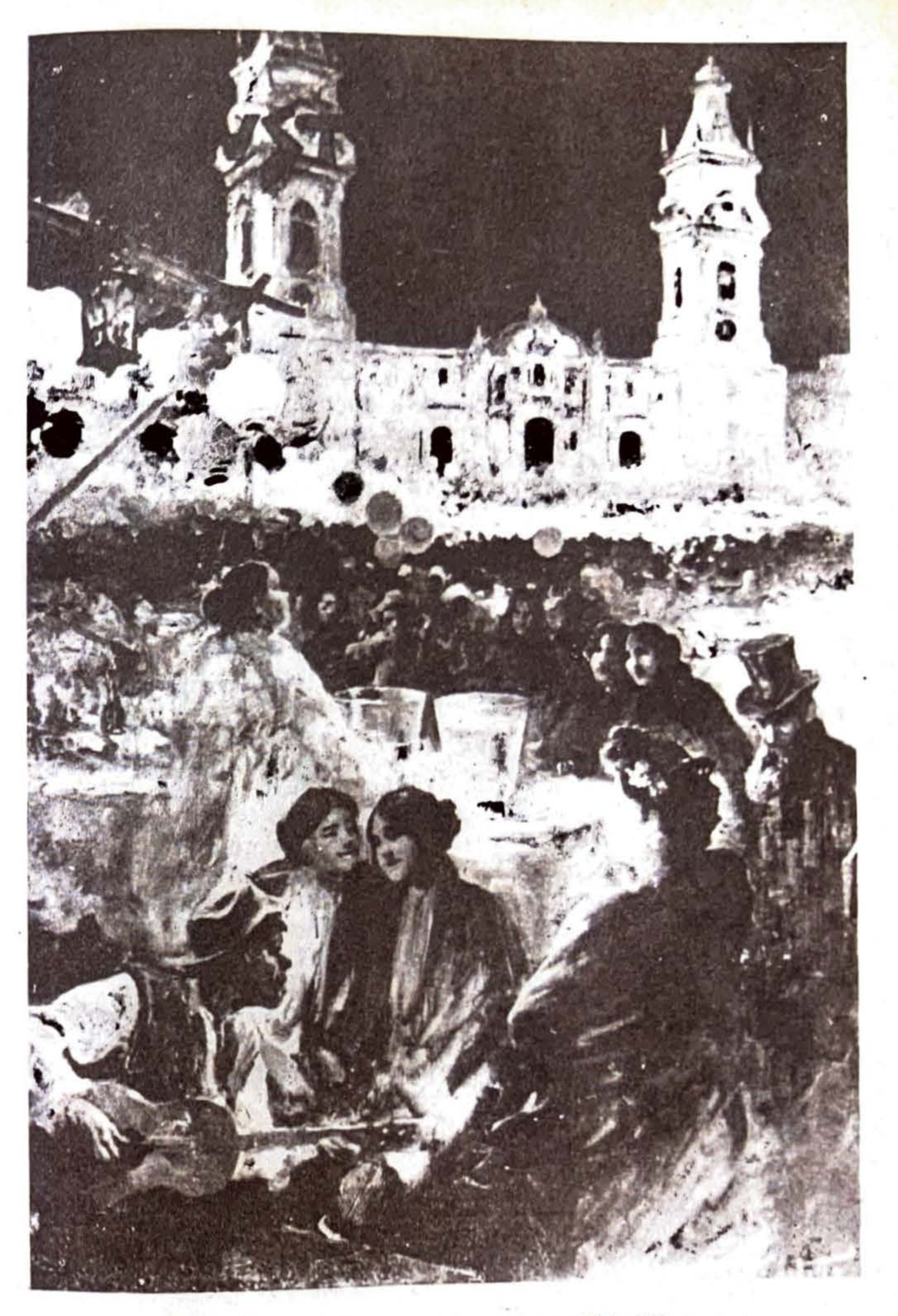
las calles, labor distribuída en tal forma que en menos de una hora quedaba terminada; y regresaban a dormir para levantarse y salir otra vez a apagarlos en cuanto comenzaba a aclarar el día".

Estos faroleros, inseparables del pintoresquismo limeño "habían adquirido tanta práctica en lo de subir a brincos y bajar resbalándose y encender los fósforos en el fondillo del pantalón, que sus funciones nunca dejaron que desear, a pesar de las paradas forzosas que en veces hacían por culpa de los palomillas que se les cruzaban en la vía, para costearselas del pasito trotado peculiar y único con que caminaban, frecuentemente, en las noches de luna llena, en que aparecían de las 8 a las 10".

BUENAS NOCHES SIGLO XX

Cuando, por fin, tañeron las campanas anunciando la medianoche, llegó el delirio. Eudocio Carrera Vergara ha trazado la estampa de estos festejos en su "Lima del 900". Cuenta que "las campanas de la Catedral eran echadas al vuelo y las bandas de músicos ejecutaban el Himno Nacional, que toda la Plaza puede decirse, a una sola voz, coreaba en medio de risas y aclamaciones que duraban varios minutos. Después de los fuegos artificiales, las familias instaladas en las sillas de la pila y demás asientos, se repartían por distintos lugares, en busca de otra clase de esparcimiento, visitanto los bares y cantinas".

"Unas entraban donde Capella, en la Portal de Escribamos; otras se encaminaban hacia las Heladerías del Castillo, en Filipinas, y el gran Ramírez en el Arzobispo, y las más acuartelabanse en los Cafés de Humberto y Maximiliano situados frente a frente, en la plazuelita de Desamparados, donde se amanecían, en pleno refocilamiento copológico, oyendo música de valses, polcas y mazurcas, sin baile, que no existían los rings de ahora, ejecutada por los populares pianistas Caifás de Palaci".



Plaza de Armas: La llegada del nuevo Siglo XX.

Abundantes y sabrosos relatos de Lima finisecular dibujan el perfil de la ciudad de campana y de campanilla, de beatas y fantasmas, de títeres y ladrones, de faites y mataperros, que reunió la evocación admirable de José Gálvez en "Una Lima que se va". Así era Lima en 1899, ciudad que incorporaba la luz eléctrica al servicio público, al tiempo que lamía las heridas aún abiertas, de la guerra del '79, y limpiaba la sangre hermana derramada en los días intensos del '95 con Piérola en primera línea entrando por Cocharcas. Lima de ayer y de siempre, de la que, en encendida oración, amorosa y rebelde, dijera Luis Alberto Sánchez en "El Perú: Retrato de una País Adolescente":

"Yo nací en Lima y la llevo en mis venas, con sus penetrantes e intransferibles caracteres. Aunque detesto el centralismo y me sublevan ciertas artistocracias ayunas de alta conducta, sé que soy limeño hasta los tuétanos, inclusive en mi forma de reaccionar frente a ti, ciudad materna. No pretendo excusarme diciendo que hubo y hay limeños del calibre de Gonzáles Prada y Marátegui, de Palma y Chocano, cada cual, a su manera, críticos de su villa natal. Prefiero tomarte como eres, sin excusas ni cargos. Tus culpas son las mías; sobre todo tus pecados. Yo aprendí después de largas ausencias, que bién sabes aparentar flaqueza, pues de gracia y de flaquezas has disfrazado tu energía, tu tremenda energía hecha de "si señor", "está muy bien", cuando te humillan, y de crueles y espantosos estallidos cuando puedes morder al enemigo que ayer besaste. Modo femenino, indudablemente, pero ¿quién habla ahora de la debilidad de las mujeres cuando sabemos que ellas han logrado la proeza de mandar obedeciendo, ordenar rogando, imperar humillándose?".

VALSES, ZARZUELAS Y OPERETAS

Dentro del proceso de mestizaje de las danzas y canciones de España llegadas al nuevo Continente por la ruta del Caribe, donde recibieron singulares aderezos rítmicos, también el Walts de Viena y la Polka eslava sucumbieron ante la fuerte influencia de los criollos peruanos.

Durante la segunda mitad del siglo pasado nacieron los primeros valses de los cuales se tiene memoria: "El Silencio" compuesto por un tal Salazar, músico de iglesia, entre 1872 y 1875, en homenaje a un diplomático; "Recuerdos de Lima" solo de piano escrito por Pease en 1885; "Angel Hermoso" creado en Arequipa en 1885 por Abelardo Gamarra con música de su prima Zoila. Es el primer vals con letra. A estos se suman "Al pie del Misti" con música del Dr. Eduardo Recavarren García Calderón; "Hortensia", "Crisantemo" y "La Hamaca" creaciones de José Savas Libornio Ibarra, músico filipino quién llegó a Lima hacia las finales del siglo pasado, contratado por el Presidente Nicolás de Piérola. También fue autor de la "Marcha de Banderas" vigente en nuestros días.

Abelardo Gamarra fue también autor de la letra de los valses "La Oruga" musicalizada por Justo Arredondo, bandurrista de Monserrate, y "La Andarita", homenaje de El Tunante a Luis Pardo Novoa, acribillado por la soldadesca en el puente de Cajacay (Ancash). Son versos que el "bandolero" canta a Zoila Tapia, su "andarita" flor silvestre que crece en los montes de Pomabamba. Gamarra publicó estos versos el 29 de enero de 1909 en su semanario "Integridad", dos semanas después del asesinato del caudillo.

En Lima, entre las finales del siglo pasado y la primera veintena del 1900, predominaron en el ámbito musical limeño las zarzuelas españolas, operetas italianas y valses vieneses. Son los estilos que ejercerán una marcada influencia en nues-

tros creadores populares. La zarzuela "La Verbena de la Paloma" fue estrenada en 1895 por la compañía del maestro Antonio Rapnik, con Carmen Aragón en el rol principal. El éxito fue extraordinario. En 1896, la española Julia Aced celebró noches apoteósicas. El suceso de la temporada de las hermanas Zema, Irma y Magdalena de Gasperis en 1897, fue comentado durante mucho tiempo.

1898 fue el año de Diego Campos, bajo de zarzuela y buen actor cómico. La compañía de Juan Zapater y Arsenio Perdiguero con Elvira Celumendi, hizo sensación en 1905. Emilia Colás fue, en 1906, celebrada primera dama de la temporada en el Teatro Principal. Esperanza Iris en 1916, Lola Maldonado en 1917, Josefina y Elvira López Muñóz al año siguiente; Amalia de Isaura, Resurrección Quijano y Paquita Escribano, todas ellas españolas, llenaron con sus zarzuelas y operetas, famosas temporadas de la vida artística limeña.

Esta información, anotada por Jorge Basadre en su "Historia del Perú" deja establecida la seducción que La Verbena de la paloma, La restauración, El cornetilla, La conquista de Madrid, Jugar con fuego, La tela de araña, La viuda alegre, La casta Susana, La pulga, La reina del fonógrafo, El señor del taxímetro y cientos de otras obras del mismo estilo, ejerció en el mayor número de habitantes de Lima en aquellos tiempos. Es obvio que los versos y tonadas más populares se filtraron en la inspiración de los compositores criollos.

Fernando Soria estrenó en 1898 su obra "Mentiras y Candideces", y poco después, "De medio pelo", zarzuelas festivas las dos, ingeniosas y de típico colorido criollo. Manuel Moncloa y Covarrubias creó para la escena "La Gran Calle", "La Bicicleta", "De Lima a Chorrillos" y otras. Federico Blume estrenó "Los Soplones" y "Sin cuartel", "El Comisario del Sexto" con música de José María Valle Riestra, autor de la ópera "Ollanta", y "Luna por dentro" musicalizada por Ventura Morales.



Alejandro Ayarza "Karamduka" llamado así por su cara redonda como el panecillo de tal nombre. Miembro de La Palizada, fue además compositor y autor de comedias musicales.



Frente a la puerta del Teatro Principal aguarda el coche a las artistas españolas que actuaban en populares zarzuelas y espectáculos musicales.



La muerte como símbolo de procesiones estuvo entre los motivos utilizados por los compositores para desarrollar sus creaciones.

LOS VALSES DE STRAUSS Y LANNER

Los valses triunfales de Johan Strauss y de su hijo del mismo nombre, y de Joseph Lanner, campeaban en Lima desde las finales del siglo pasado, donde se los bailaba imitando el despliegue coreográfico de las parejas en las glorietas de Viena. Strauss y Lanner habían intimado cuando ambos formaban parte del mismo cuarteto de Viena. El fruto de esta amistad histórica fue el Walts estilizado a partir de la danza que se bailaba en las tabernas arrabaleras de la ciudad.

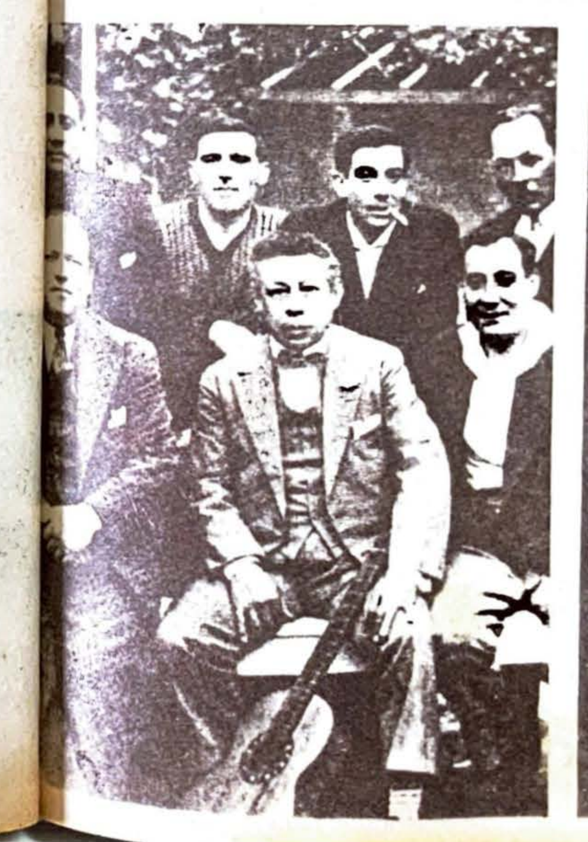
Esta purificación de aquel Walts rústico, produjo el nuevo estilo que tras sostenido esfuerzo llegó a los mejores salones de Viena y de toda Europa, donde se impuso ruidosamente. El lenguaje musical de Lanner seducía por su espiritualidad mientras que la musicalidad de Strauss conquistaba las preferencias por su. temperamento y estilo picaresco. Lanner (1801—1843) fue el primero que dió al Walts su forma cíclica. Esta danza había sido hasta entonces, pieza bailable de mediana extensión, con un trío y algunas repeticiones. En 1844 Johann Strauss hijo resolvió dedicarse totalmente a la música, contrariando los deseos de su padre conocido como El Rey del Walts. Formó su propio conjunto para divulgar sus composiciones y las de su famoso progenitor con gran éxito.

De sus cuatrocientos setenta y nueve valses, "El Bello Danubio Azul" que compuso en 1867 es, sin duda el más célebre. Al morir Strauss en 1899, su obra, la de su padre y la de Lanner eran familiares a los habitantes de Lima.

Estos valses interpretados por las orquestas del Hotel Maury y del Palais Concert, en los salones elegantes y en las residencias familiares de la clase culta, eran aprendidos a hurtadillas y fragmentariamente, por la servidumbre. Este aprendizaje entreverado, discontinuo y disperso, sería decisivos en la definición de la estructura del vals riollo. Quienes aprendían la música de este modo, no reparaban en la técni-



Grupo de amantes de la música criolla en que aparece César Manrique con la guitarra en los brazos. César Manrique y Augusto Montes.





cà de la orquesta que, a menudo, enlazaba un vals con otro mediante transportes o cambios de tono. Esta circunstancia determinó la exagerada extensión de los valses criollos de antaño y las frecuentes variaciones de su línea melódica.

Abanderados del naciente vals criollo durante el primer cuarto del siglo presente, fueron Alejandro Sáenz, autor de "La Cabaña"; Nicanor Casas de "El Capulí"; Pedro Arzola de "Alejandrina"; Pedro Bocanegra de "La Alondra" y "La Bóveda Azulada"; Braulio Sancho Dávila de "Idolo", Miguel Almenerio, Guillermo Suárez y Mañuco Covarrubias quién declaró haber copiado los versos publicados en el Almanaque Bristol, para convertirlos en valses con los títulos "Ocarimas", "Ana Pavlova", "El Ocaso" y otros más.

Hacia 1911 los cantantes del Rímac, Eduardo Montes y César Manrique, viajaron a Nueva York por cuenta de la Casa Holtig y Cía. para grabar discos con canciones populares peruanas, en la Columbia Phonograph & Company. Totalizaron 91 discos con 182 temas que, según anota Jorge Basadre, "no estaban escritos en pentagrama". Montes y Manrique fueron los primeros en grabar esta producción musical atribuída a la denominada Guardia Vieja.

Durante este primer cuarto de siglo, cuatro barrios del área metropolitana se convirtieron en catedrales de la música criolla: Abajo el Puente, Monserrate, Barrios Altos y La Victoria. Sus mejores cantantes e instrumentistas se encontraban en serenatas y jaranas y allí, en fraterna competencia, ofrecían lo mejor de sus respectivos repertorios. Se juntaban Pancho Ferreyros, quién cantaba de noche, al fondo de la Alameda de los Descalzos y se le escuchaba en San Lázaro y en veinte cuadras a la redonda; Montes y Manrique deslumbraban cantando con las hermanas Lucrecia y Cinesia Arbulú y el acompañamiento de Nicolás Wetzell en el laúd; los hermanos Andrade y Villarán, los pianistas Bancalari y Gariboto...y también un jovenzuelo de cara triste y magra figura llamado Felipe Pinglo Alva.



Pedro Bocanegra, compositor chiclayano autor de "La Alondra" y "La Bóveda Azulada".





César Manrique fue cantor criollo de atildada figura, primera voz del dúo que hizo con Augusto Montes.

Manuel Cobarrubias fue exponente de la música criolla en La Victoria, donde compuso sus mejores valses "Ocarinas" y "Ana Pavlova".

LA HISTORIA DE FELIPE PINGLO

La familia de los Pinglo Meneses era conocida y respetada en los Barrios Altos desde que llegó al barrio de El Prado, a mediados del siglo pasado. Don Felipe dirigía el Colegio de Barranco, don Alejandro tenía su propia escuelita en El Prado, don Federico era hábil comerciante, y Venturita y Gregoria representaban la imágen virtuosa de las jóvenes limeñas de aquellos tiempos. Nadie podría precisar con exactitud, la procedencia de los Pinglo Meneses. Sin embargo, el algún momento de las tertulias familiares vespertinas a la hora que los faroleros llegaban a El Prado, amigos de la familia recuerdan que don Felipe, a menudo hablaba de Sullana y mencionaba apellidos y lugares de Piura, con admirable precisión.

En edad suficiente para el matrimonio, don Alejandro estableció su hogar muy cerca de la casa de sus hermanos, casándose con María Gonzáles. Al poco tiempo don Felipe eligió a María Florinda Alva, hermosa y frágil niña del barrio, para compañera de toda la vida. Parece que su elección solamente contó la aprobación de Venturita. Porque al día siguiente del matrimonio de don Felipe con María Florinda, el primer día de setiembre de 1898, don Alejandro y su esposa se alejaron del grupo familiar. Don Federico por su lado y a su turno, casó con Carmen Villalta.

El martes 18 de julio de 1899, en el departamento N^{o} 589 de la calle El Prado, en los Barrios Altos, nació el primer hijo de don Felipe y María Florinda. La Botica Los Andes, en la esquina de Santa Cruz y Rufas, esa noche estuvo de turno. El recién nacido apenas pesaba dos kilos. Había heredado la fragilidad de su madre. Pero don Felipe era un hombre feliz y emotivo: rinde a María Florinda el homenaje de sus lágrimas y le expresa los testimonios de su orgullo por el acontecimiento. María Florinda no pudo recuperarse de los esfuerzos del parto y agravó en los días siguientes. El niño Felipito fue cuidado amorosamente por el tío Venturita hasta el sétimo día, cuando fue llevado por primera vez a los brazos de su madre. En la tarde del 25 de julio de 1899 falleció en paz María Florinda de Pinglo Meneses.

La infancia de Felipe transcurrió entre una y otra escuela. De la que dirigía su tío Alejandro pasó al año siguiente, en 1905, al Colegio Barros. En 1906 estudio en la escuelita de la Señorita Campos, en la calle Barbones; después fue a la Escuela Fiscal de los Naranjos donde su director, Celso Mena, le hizo recitar los primeros versos. Felipe cerró el capítulo de Primaria en el Colegio Sancho Dávila, en Carmen Bajo.

Un día de abril de 1911, Felipe Pinglo ingresó al Colegio Nacional de Nuestra Señora de Guadalupe. Durante la inauguración del ciclo escolar, el Director Carlos Hilburg en su discurso reiteró a los alumnos la importancia de los libros. Felipe recepcionó el mensaje y pasó a convertirse en infatigable lector de cuanto libro, folleto o revista llegaban a sus manos. Sus mejores calificativos correspondieron a los cursos de Literatura, Música y Geografía, sin que por esto hubiera sido alumno notable.

Felipe dedicó su tiempo libre a la lectura infatigable de libros de poesía y al rondin que aprendió a tocar con gusto especial. Con sus amigos de El Prado, Calle Ancha, San Isidro y Barbones, emprendía por las tardes, bulliciosas expe-



Casa ubicada en la calle El Prado de los Barrios Altos donde nació Felipe Pinglo.



Felipe Pinglo Alva "El Maestro".



La música criolla estaba postergada en los grandes salones donde se bailaba tango y fox trot.

diciones a las Tres Compuertas, para nadar en las aguas turbias del Martinete. Otros día jugaba fútbol en la canchita de Barbones, bajo la dirección oficiosa del compositor y guitarrista Víctor Correa. También frecuentaba con Jorge Lázaro Loayza y otros amigos, el campo de tiro en las faldas del cerro Agustino, para recoger el aplastado plomo de las balas. Los más experimentados del grupo se encargaban de fundir y vender esta cosecha, por centavitos que servían para comprar picarones y alfajores. Jorge Lázaro Layza refería que Felipe no era partidario del dulce: "en cambio, a todo le ponía sal, inclusive a las butifarras".

Las noches que la Banda de Músicos del Ejército ofrecía retretas en la Plaza Raymondi, Santa Ana y Plaza Italia, que es lo mismo, la figura espigada de Pinglo se descubría fácilmente al borde de la fuente, siguiendo la música con gran atención. Por esta época, 1912, empieza a frecuentar, rondín en mano, la casa de las hermanas Luzmila y Consuelo Gonzáles, en el Callejón del Fondo, esquina de Mercedaria donde hoy funciona un mercadito. También hizo amistad fraterna con los hijos de Isabel Mejía de Ramírez, a quiéh perennizará en su vals "De Vuelta al Barrio".

También ayudaba en la misa los domingos en la Iglesia de María Auxiliadora. A pesar de su cóntextura frágil, Pinglo jugaba fútbol en los puestos de interior o half izquierdo, en los equipos "Alfonso Ugarte" y "Club Deportivo Los Naranjos". En alguna de estas ardorosas contiendas deportivas, recibió un golpe en la rodilla que se agravaría al paso de los años. Libre ya de las obligaciones escolares, Felipe puso empeño en aprender a tocar la guitarra, guiado por el compositor Víctor Correa, quién guardó siempre un especial afecto hacia el chiquillo que había conocido jugando fútbol en la canchita de Barbones.

Felipe Pinglo tocaba la guitarra a la inversa, porque era zurdo. No cambiaba la encordadura del instrumento, razón que algunos entendidos han considerado importante en el



Jorge Lázaro Loayza fue amigo íntimo de Pinglo desde la infancia. Ambos concurrían al Martinete, al Agustino y Barbones a jugar fútbol. Según versión suya, un drama suyo sirvió a Pinglo para escribir "El Plebeyo" y el espejo de su astrería motivó "El espejo de mi vida".



Felipe Pinglo creció escuchando chavarán, fox trot y otros ritmos foráneos.



Víctor Correa flanqueado por Carlos Santa Cruz y Alcibiades Coronado, quienes conocieron a Felipe Pinglo desde la infancia.

descubrimiento de nuevas tonalidades logradas por él, apreciables en su abundante producción musical. Transcurría el año de 1915 cuando en el Cuartel Primero del Cercado, Pedro Bocanegra estremecía las noches de bohemia con su voz y su bandurria, acompañado de Remigio Guerrero. En el Rimac campeaban Eduardo Montes y César Augusto Manrique, prestigiados por sus actuaciones triunfales en Nueva York, a donde viajaron en 1911 para grabar los primeros discos de música peruana. El dúo de Faustino Vargas y Alejandro Checa animaban las noches longitudinales en el Callejón de la Confianza, en el Chirimoyo. Ricardo y Alejandro Govea eran mimados en La Medalla, y Luciano Huambachano y César Pizarro paseaban en triunfo por Abajo el Puente, de jarana en jarana.

NACE EL COMPOSITOR

En el primer semestre de 1916 Felipe ingresó a trabajar como operario en la imprenta "El Gráfico". Con su compañero de infancia Jorge Lázaro Loayza, integró el equipo de la Federación Gráfica y poco después vistió la camiseta del "Sportivo Uruguay". Pero por muy poco tiempo. Porque recrudecieron los dolores en la rodilla, cada vez más insistentes. Por tal motivo debió ingresar por primera vez al Hospital Dos de Mayo, donde le extrajeron líquido de la rodilla. Pero aquello no fue solución a su terrible padecimiento.

Con este dolor a cuestas y otros que preocupaban su inteligencia y su espíritu, Felipe abandonó el Hospital decidido a cerrar el desarticulado capítulo de su vida juvenil y abrir el más importante de su existencia. Sería puntual empleado de alguna casa comercial en el centro de Lima, formaría su hogar y así sus días transcurrirían apacibles. El destino sin embargo, le tenía reservadas incontables sorpresas y un ritmo existencial mucho más importante que sería trascendente dentro del proceso histórico de la música criolla peruana.



Felipe Pinglo tocaba la guitarra a la inversa porque era zurdo.



Luciano Huambachano y César Pizarro formaron un dúo famoso a partir del año 1924.

Los contornos bulliciosos de Mercedarias, las madrugadas friolentas en el Callejón del Fondo, la repetida promesa de enmienda ante las imágenes de la Iglesia de Nuestra Señora del Prado, y el calor de hogar avivado por la tía Venturita, delinearon el universo cotidiano de Felipe Pinglo Alva. Sabía que, más allá de estas fronteras, palpitaban pequeños mundos de diversión seductora. Hasta el día en que decidió aventurarse en ellos con la guitarra acunada entre sus brazos y llevando en los labios los versos de "Amelia". Fue este el primero de sus valses, compuesto a los diecisiete años de edad, no se sabe para cual ignorada vecinita de los Barrios Altos.

El año 1917 fue decisiva en la vida de Felipe. Había cumplido dieciocho años, la sangre hervía en sus venas y su inspiración febril buscaba motivos para cantar al presente y así ahogar las penas y dolores del pasado. Jaranas criollas que eran tradicionales reuniones animadas desde la noche anterior de la serenata y después durante largos días con abundante comida, canto y baile, recibieron con los brazos abiertos al jovencito frágil que llegaba en busca de experiencia.

Eran días en que los famosos Montes y Manrique competían con los hermanos César y Manongo Andrade, Julio Vargas y Gamarra y Salerno, en la interpretación del variado repertorio criollo. Tiempos de Miguel Almenerio, el "borrao" Mifflin, Alejandro Sáenz, Justo Arredondo y Pedro Bocanegra, auténticos maestros de la guitarra y el canto, figuras indispensables de la jarana limeña.

PINGLO GUITARRISTA Y CANTANTE

Quienes conocieron a Pinglo y alternaron con él en noches de fiesta, recuerdan su rostro triste y el tono de voz muy medido durante la conversación y el canto. Pedro Espinel conoció a Pinglo el 15 de diciembre de 1926 en casa de la familia Meneses, junto al cine Olimpo, en La Victoria. Llegó





Pedro Espinel.

Felipe Pinglo fue cantor de voz fina y tocaba la guitarra a base de armonía, acompañando sus composiciones con estilo singular por su condición de zurdo.





Samuel Joya. *Guillermo D'Acosta.* *Paco Vilela.*

con Guillermo Torreblanca, chalaco, gran cantor de tangos y pasillos. En aquella ocasión nació una gran amistad entre ellos, rubricada con el apadrinamiento de Pinglo con Rosa García, de las hijas de Espinel, Olga en 1932 y Victoria en 1933.

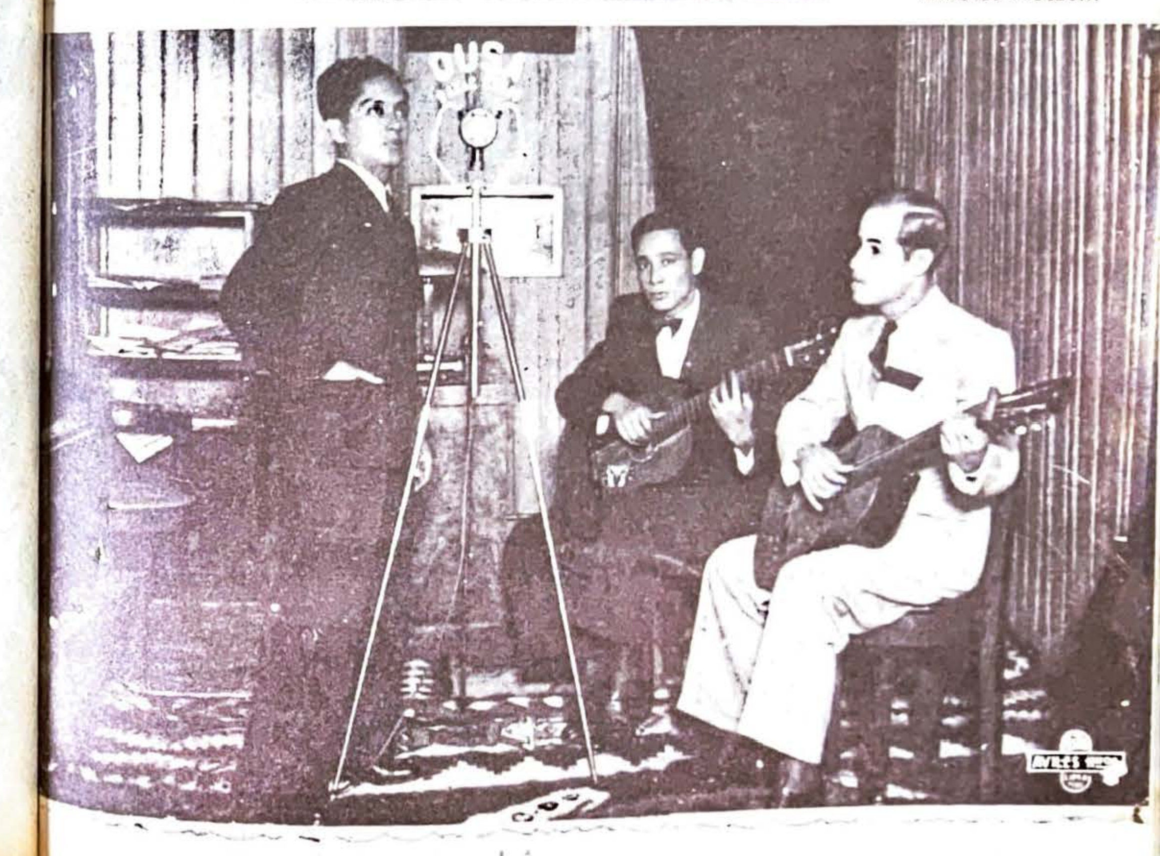
Contaba Espinel que Pinglo era cantante de suave y entonada voz, hábil en el manejo de la guitarra a base de acordes muy melódicos, eximio ejecutante del fox trot y conocedor del charleston, camel trot, chavarán, blues y tangos. Alcides Carreño fue gran amigo de Pinglo. Compositor y cantante de moda, recibió el encargo del "maestro", de estrenar "Rosa Luz" en 1929 en el teatro Apolo, y "el Plebeyo" en el Alfonso XIII del Callao, en 1930. Testimonio de esa amistad mostraba Carreño en la dedicatoria que Felipe escribió al pie de la letra de "La Oración del Labriego": Con todo cariño para el excelente cancionista Alcides Carreño, y para que lo prestigie, incluyendolo en su repertorio criollo. Lima 14 de setiembre de 1935. El autor: Felipe Pinglo.

Decia Carreño que Pinglo tocaba la guitarra y cantaba muy bien, a pesar de la molestia que le ocasionaba el viejo dolor en la pierna izquierda y que trataba de mitigar consumiendo fuertes dósis de "cafiaspirinas". Nicolás Wetzell, ejecutante maestro del laúd, también fue amigo del "cojito de los Barrios Altos". El primer vals que compuso Wetzell en 1926 estuvo dedicado a su madre, Amalia. La letra la puso Pinglo. No es conocido porque su ejecución demanda concentración y estudio, debido a las complicadas varintes de su línea melódica. Según refería Wetzell, Pinglo tocaba la guitarra y cantaba con estilo propio, muy sobrio, agradable, en tono casi confidente.

Filomeno Ormeño recordaba a Pinglo cuando en 1935, llegó a Radio Internacional con Costa y Monteverde, para cantar su vals reciente "El Espejo de mi Vida". Aquella fue la única presentación del "maestro". Ormeño refería que la



Los Hermanos Luciano y Giordano Carreño llegaron a Lima procedentes de Trujillo en 1929.



Alcides Carreño canta en Radio Dusa acompañado por Angel Santillán y Nicolás Wotzell.

técnica de Pinglo para tocar la guitarra no era la mejor y que su voz adolecía de algunos defectos. Pero que era emocionante escucharlo. La versión ofrecida por Aurelio Collantes fue lapidaria: cantando era malo y tocando la guitarra, peor.

Lucho de la Cuba contaba haber conocido a Pinglo en 1932, durante una jarana en la calle Buenos Aires. Corroboraba las palabras de Collantes, sin embargo admitía los efectos muy emocionantes producidos por la interpretación que hacía de sus propias canciones.

LUIS ENRIQUE, EL PLEBEYO

Felipe Pinglo puede ser discutido en cuanto a sus habilidades de cantor y guitarrista. Pero nadie pone en tela de juicio sus talentos musical y versificador, de manifiesto en tantas composiciones suyas aún no superadas: El huerto de mi amada, La oración del labriego, Bouquet, Amelia, Jacobo el leñador, Pobre obrerita, Claro de luna, De vuelta al barrio y su máxima obra, El plebeyo.

En torno a la motivación de "El Plebeyo" contaba Jorge Lázaro Loayza lo siguiente: "Felipe llegaba siempre hasta mi sastrería, en la calle Trinitarias, para conversar y también para tocar guitarra en la trastienda. Durante una de estas reuniones, referí a Felipe aquel pequeño y juvenil drama sentimental que me había tocado vivir. El puso mucha atención en mi historia y se fue sin hacer mayor comentario. Días después, llegó Felipe para hacerme escuchar el vals que había compuesto sobre mi frustrado amor, pero sin usar mi nombre sino el de un personaje ficticio, Luis Enrique, pues me dijo que mi drama era universal".

La versión de Aurelio Collantes adjudicaba el drama a Luis Enrique Rivas, un tejedor de canasta que vivía en la parte baja del Cerro San Cristóbal. Por algunas referencias de amigos de Pinglo a quienes consulté para escribir su biografía,





Filomeno Ormeño conoció a Pinglo en 1935 en Radio Internacional.

Alcides Carreño, Nicolás Wetzell y Moisés Vivanco, trío de solistas y acompañamiento en Radio Dusa.

Alcides Carreño durante el reportaje que le hice en su casita en El Porvenir, en Lima. Allí me mostró el original de "La Oración del Labriego" que le remitió Felipe Pinglo para su estreno.



creo que el drama de Luis Enrique fue el propio drama vivido por Felipe entre 1921 y 1923, cuando se alejó de los Barrios Altos para hacer vida bohemia en La Victoria. Dicen que allí se enamoró de Gianina, bellísima hija de 17 años del industrial italiano Zuccarello. El compositor era correspondido, motivo por el cual los padres de la niña la enviaron a Italia, a vivir con sus abuelos en Florencia.

Al márgen de estos y otros comentarios al respecto, "El Plebeyo" planteó un drama social porque Luis Enrique era el plebeyo que amaba a una aristócrata. Pero no era correspondido no obstante que "mi sangre aunque plebeya también tiñe de rojo" y "amar no es un delito porque hasta Dios amó". Felipe Pinglo con su abundante y extraordinaria producción, estaba inaugurando un nuevo capítulo en la historia de la música criolla peruana. El vals había sido, de modo preferente, inexpresivo conjunto de versos superficiales y fáciles melodías. Con Pinglo adquiere definitiva personalidad. En adelante será intencionado en sus versos, profundo en su melodía y, escencialmente mensajero de honda emoción social.

"Amelia" abrió las puertas de la popularidad a su inspirado compositor. El apellido Pinglo empezaba a ser citado con frecuencia por los pontífices de la música criolla quienes hablaban del "cojito" con el tono paternal y suficiente que les autorizaba su jerarquía bohemia. Estimulado por el éxito de su primer vals, Felipe se entregó plenamente a la tarea de escribir versos y combinar acordes novedosos, arrancados con singular habilidad de la guitarra compañera.

Augusto Ballón refería como Pinglo había convertido la casa de Isabel Mejía de Ramírez, en el Callejón del Fondo, en su cuartel general de operaciones. Llegaba allí todos los días, a las nueve de la noche, con sus amigos José y Eugenio Díaz, Guillermo D'Acosta, el "cholo" Tomás Gonzáles, Paco Viela y otros. Tocaban y cantaban. Ensayaban las últimas obras de



Carlos A. Sacco (sentado, primero a la derecha) con amigos. El apunte de Víctor Echegaray es clásico.



Augusto Ballón conoció a Pinglo en El Callejón del Fondo" en los Barrios Altos.

Felipe haciendo tiempo "hasta la hora de la serenata". Fue por esto que Teofila Ramírez "la coco", hija de la "buena Isabel", aprendió todas las composiciones del Maestro. Teofila Ramírez, en plena juventud, se convirtió en esposa de Augusto Ballón.

DE VUELTA AL BARRIO

Paulatinamente, la figura espigada del compositor de los Barrios Altos, se tornó familiar en el Rimac, Monserrate y La Victoria, en Cinco Esquinas y Cocharcas. Es la época en que sorprende a sus amigos con su deslumbrante inspiración, capaz de crear un tema en contados minutos. Entre 1921 y 1923 Felipe se ausenta de la Barrios Altos, cautivado por la bohemia de La Victoria; también por Esperanza, enamorada cuyo apellido nadie ha podido precisar, y por las estrellas morenas de Alianza Lima. A los 24 años de edad, Pinglo era compositor celebrado.

En 1924 retornó al barrio de sus amores donde fue recibido por sus amigos con el calor de quienes esperan al hermano ausente. La fecunda inspiración de Pinglo se vuelca emocionada en el vals "De vuelta al barrio" en el que menciona a la "buena Isabel" Mejía de Ramírez. Este canto, que Jorge Basadre calificó "de amor entrañable a los Barrios Altos y una expresión de nostalgia del pasado" sirvió para proclamarle líder de su generación.

El 24 de mayo de 1925, Manuel Montañéz y Carlos Zavalaga llevaron a Pinglo a una fiesta en casa de la familia Rivera, en la calle Rufas. Allí conoció a Hermelinda, a la sazón de 17 años de edad. Con ella se casó el 11 de mayo de 1926 en la iglesia San Francisco. El General Luis Salmón y su esposa, Jesús Hidalgo de Salmón, apadrinaron a la pareja. De la Compañía de Gas donde prestaba servicios, Felipe fue llevado por el General Salmón a la Dirección General de Tiro. Poco tiempo después nacieron Carmencita y Felipito. Felipe Pinglo Alva se consideraba realizado, como padre de familia y claro está, como compositor.



Los últimos años de Isabel Mejía de Ramírez transcurrieron en esta humilde casa en la Huerta Perdida. Hijos y numerosos nietos estuvieron siempre a su lado. Pinglo la inmortalizó en su vals "De vuelta al barrio".



Isabel Mejía de Ramírez "la buena Isabel" de la que habla Pinglo en su vals "De vuelta al barrio". Guardó por ella y su familia un entrañable cariño.

FELIPE PINGLO ALVA "EL MAESTRO"

La inspiración de Felipe Pinglo fluía inagotable y se materializaba en valses y polcas de rápido éxito. Una tras de otra Felipe llenaba las páginas de gruesos cuadernos con versos, muchos de los cuales quedaron sin música. Durante la revisión habitual de sus apuntes, repasó los que había dedicado a su esposa Hermelinda y entonces decidió completar la obra para entregarsela el día de su cumpleaños. Este vals "Hermelinda" no es tan popular como el homónimo de Alberto Condemarin. Ello obedece al fervor con que Hermelinda Rivera guardó los originales, por muchos años, negándolos inclusive, a cantores amigos de la casa.

En 1929 los hermanos Giordano y Alcides Carreño de Trujillo, con las guitarras del "Chino" Garrido, Filiberto Hidalgo "Tacita" y Lucho Romero "Pindongo" eran figuras principales de los espectáculos de variетté en los teatros del Cercado, Rimac y La Victora. Pinglo encontró en el estilo sentimental de los Carreño, el adecuado para sus canciones.Por eso les pidió incluír algunos valses de su producción en la lista de sus éxitos. Ese año, los Carreño estrenaron "Rosa Luz" en el teatro Apolo, con notable suceso.

El cancionero semanal "La Lira Limeña", ocho páginas del tamaño de un cuaderno escolar, dirigido por Drope A. von Asca, seudónimo de Pedro Casanova con administración en Caballos 630, publicó en su Nº 132 los versos de "Rosa Luz" y la marinera "Alianza Lima" con esta leyenda: "Cantando con acompañamiento de guitarra en la Sala Manco Capac, en la noche del beneficio del señor Alcides Carreño más conocido por Alma del Rimac, quién otorgó una medalla de oro que consistía el premio señalado para la mejor canción, al señor Felipe Pinglo Alva, autor de la hermosa composición".



Felipe Pinglo Alva "El Maestro"



Pinglo, marcado con una flecha, era concurrente a la Pampa de Amancaes con numeroso grupo de amigos y familiares.

Esa marinera, los valses "Juan Rostaing" y "Juan Valdivieso" y los one-steps "Alejandro Villanueva" y "Los Tres Ases" — Arturo Fernández, Juan Valdivieso y Víctor Lavalle— son las canciones con las que el Maestro rindió homenaje al Club Alianza Lima y a los años de inolvidable bohemia en los Barrios Altos.

Al cerrar 1929 el Maestro había escrito tantos valses tan buenos, suficientes para merecer alguna mención en los diarios y revistas de la época. Sin embargo, la indiferencia de los grupos exquisitos retaceó el reconocimiento que merecía su calidad, lo mismo que la de Alberto Condemarin, Pablo Casas, Samuel Joya, Eduardo Márquez Talledo, Laureano Martínez, Alcides Carreño, Guillermo Suárez, Carlos A. Saco, Pedro Bocanegra, Guillermo D'Acosta, Braulio Sancho Dávila, Emilio Visosa, Augusto Ballón y Moisés "Frirora" Medina enre otros, indiferencia que Jorge Basadre comenta como "la falta de valoración de estas figuras, algunas de las cuales actuaron después de 1930".

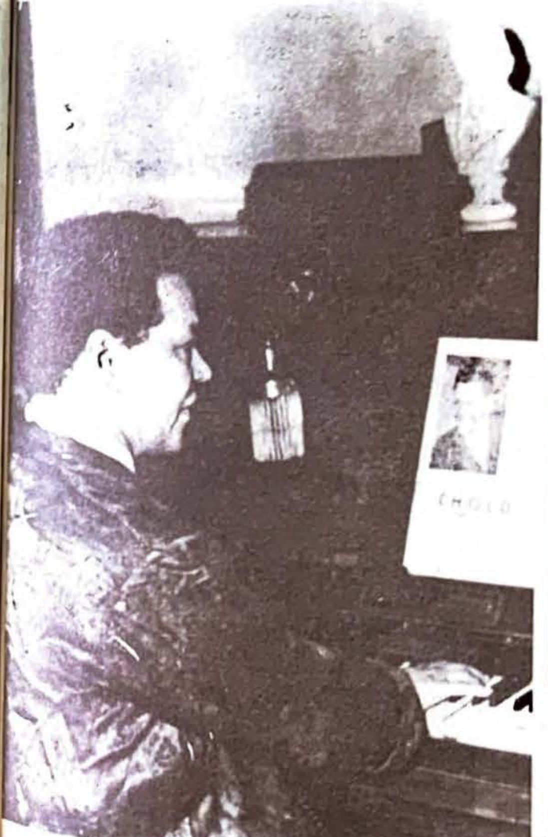
Solamente las páginas del cancionero "La Lira Limeña" acogieron a estos compositores, publicando sus obras y divulgándolas entre el pueblo. Los valses de Pinglo ocupaban páginas preferentes porque habían conquistado al público, con la sencilles de sus versos y la tierna musicalidad que les acompañaba. El nombre de Pinglo era mencionado con admiración y respeto, aunque sin la clara concepción del significado histórico de su producción excepcional.

LA MUERTE DEL MAESTRO

En abril de 1935, Felipe debe guardar cama, debido a los fuertes dolores que siente en la rodilla izquierda y también por los cada día más agudos espasmos que le produce la bronquitis mal curada. A principios de 1936 su salud se quebranta aún más. El 15 de abril es internado en el Hospital Dos de Mayo, en la Sala Odriozola, cama Nº 27, donde es atendido por el Dr. Carlos Bambaren, jefe de la sección. Pero el 27



Pablo Casas está considerado el sucesor de Pinglo dentro del proceso de la música criolla. Sus valses están dedicados al género femenino.





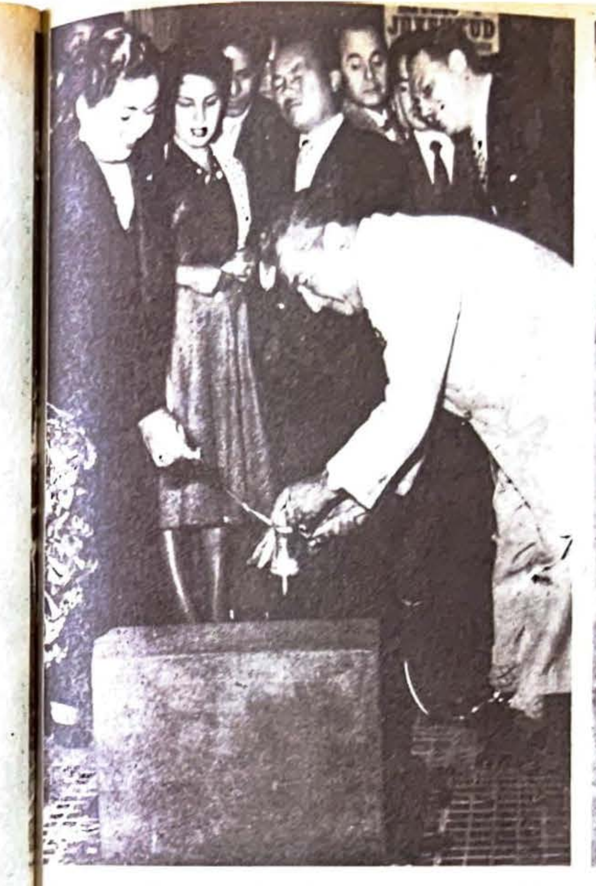
Laureano Martínez (izq) autor de "Cholita" y "El Provinciano", y Eduardo Márquez Talledo, creador de "Nube Gris" y "Ventanita".

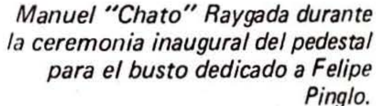
abandona el Hospital y retorna a su casa, al amparo de esta sencilla argumentación: "Los médicos quieren experimentar conmigo, y eso no lo voy a soportar".

Durante esos días de abril y los primeros de mayo, refiere Carmen Pinglo que su mamá "preparaba el café en una lata grande a fin de que alcanzara para todos los que acudían a la casa. Los amigos no olvidaron a mi papá en estos días difíciles". El Dr. Ernesto Melgar, casado con Estela Salmón, hija del General Salmón, padrino de matrimonio de Felipe, atiende al enfermo aunque sin esperanza de salvarle la vida. El 6 de mayo, en su lecho de enfermo, concluyó el vals "Hermelinda" dedicado a su esposa.

A las 5 de la mañana del 13 de mayo de 1936, a los 36 años de edad, murió Felipe Pinglo Alva, con los ojos fijos en la imágen de la Virgen del Carmen. La calle estaba silenciosa, apenas húmeda por la lluvia que caía desde la noche anterior. Al día siguiente fue sepultado. Esa misma noche en la casa de Alberto Menacho, en los altos del N^{O} 1063 de Mercedárias, Pedro Espinel fundó el primer Club Musical "Felipe Pinglo Alva".

Felipe Pinglo fue hombre sencillo que no alcanzó a vislumbrar los contornos extraordinarios de su auténtica dimensión. Con generosidad propia de su desprendimiento, hacía participar a sus amigos como coautores de composiciones que le pertenecían exclusivamente, y las obsequiaba o dedicaba a quienes se las pedían, si con esto los hacía felices. Su entrañable amigo José Díaz comparte con Pinglo títulos como "Tu nombre y el mío", "Melodías del corazón", "Jacobo el leñador", "Amor a 120" y "Hora del amor", tal como aparecen en "La Lira Limeña". No obstante este documento, José Díaz jamás proclamó su participación en tales obras porque sabía de la generosidad de Pinglo y porque lo respetaba. En cambio, Pedro Montalva pretendió hacer valer derechos de coautor que no le pertenecían.





Manuel "Chato" Raygada durante la ceremonia inaugural del pedestal para el busto dedicado a Felipe Pinglo.

Los restos de Felipe Pinglo ocuparon este nicho en el Cementerio General



Nicomedes Santa Cruz en su herrería da los toques finales a la guardilla del mausoleo a Felipe Pinglo diseñado por el escultor Artemio Ocaña.

El paso de los años, los progresos logrados por la música criolla en todos los niveles sociales, y el crecimiento justiciero de la memoria del genial compositor, han dado lugar a cierta literatura evocativa en diarios y revistas que, felizmente en pocos casos, lejos de ofrecer información documentada y fidedigna, abunda en hueca fraseología, desbordante, cursi, y sin duda perjudicial a los intereses de la historia de nuestra música popular.

La irresponsable "creación" de estos historiadores oficiosos, de la música criolla, desprovistos de toda documentación, deformaron la imágen auténtica de Pinglo. A esta distorsión contribuyeron, con apreciable cuota, aquellos que ignoraron la importancia del compositor de los Barrios Altos y tejieron una maraña de falsedades sobre su persona, presentándolo como borrachin, inclusive opiómano y finalmente destruído por la tuberculosis. Otros, con el propósito de figurar de modo importante al lado del Maestro, inventaron historias sobre sus vinculaciones con Pinglo, las cuales, al cabo de nuestra investigación para escribir esta biografía, devinieron falsas.

VALORACION DE FELIPE PINGLO

Acerca del genial compositor de los Barrios Altos escribió Sebastián Salazar Bondy: "Hablar del vals criollo es referirse a un limeño representativo: Felipe Pinglo Alva. Los grandes libros no lo citan, pero su memoria y su obra persisten en el pueblo. En las melodías que compuso y en sus ingenuos versos el hombre oscuro de la ciudad halló su alma trémula, su neblina interior, su desahogo. No fue el trovador encendido y pasional de un grupo humano poseído por la joie de vivre: fue por el contrario, eco de las angustias de aquellos que, por injusticia secular, un egoísmo sistemático colocó al margen de la felicidad".

En 1939, en el film nacional "Gallo de mi galpón" Jesús Vásquez y La Peruanitas —las hermanas Loayza— interpretaron canciones de Pinglo. Al año siguiente, el argumento de El Plebeyo fue llevado al cine con J. Saravia en el rol principal. Pero fracasó por mala dirección artística. El cine mexicano produjo también, en la década de los años sesentas, una película inspirada en el vals del Maestro.

En 1942 subió al escenario del Teatro Metropolitan la revista musical "Melodías de Pinglo" con libreto y escenografía de Augusto Naranjo y Aurelio Collantes. Fueron escenificados los valses "Oración del labriego", "Mendicidad", "Bouquet" y "El plebeyo". En los roles estelares actuaron Las Criollitas —Eloisa Angulo y Margarita Cerdeña— el tenor Alberto Iturri —Alfredo Herrera Lynch— Rosita Passano, Delia Vallejos, María Jesús Jiménez y la pequeña Carmencita Pinglo.

El busto que corona el mauseleo de Pinglo en el Cementerio General, es obra del escultor Artemio Ocaña. Las guardillas de la tumba fueron diseñadas y forjadas por el decimista Nicomedes Santa Cruz en su taller de herrería, en el jirón Pastaza.

Hacia 1937, Espinel integró con Félix Dongo y Moisés Heredia el trío de guitarras y voces "Los Amigos del Barrio", para cantar música criolla en Radio Grellaud. También en los teatros de Lima que presentaban variedades musicales. Lucho de la Cuba con Ernesto Echecopar y Lucho Aramburú habían formado el conjunto "Los Criollos" en 1930. Eran mimados de la sociedad porque, además de cantar y tocar muy bién ,, secundaban el empeño de Francisco Graña en desplazar los ritmos extranjeros de las casas elegantes. En gran medida, lograron tal objetivo pues ya en 1935 la Marinera había vuelto a predominar entre la alta sociedad. Mocha Graña, Rosa Alarco, Ita Blondet y Mona Aramburú aportaron su cuota de entusiasmo y su arte en tal original batalla, de la que salió triunfante nuestro baile nacional sobre tangos, blues, one steps. congas y charleston.

Filomeno Ormeño estremeció de alegría al Perú entero en 1938 con las notas de su "Canción del Carnaval". El inolvidable vals "Anita" dedicado por Pablo Casas a su esposa, estaba en boca de todo el mundo. El pianista Lorenzo Humberto Sotomayor ejecutaba desde 1935 nuestra música popular alternandola con obligados temas extranjeros. Había debutado el 24 de abril de ese año en Radio Weston, al costado del Hotel Bolívar, ocasión en que interpretó al piano el vals de su inspiración "No olvides que te quiero", el vals argentino "El Trovero" y el tango "La Cumparsita". Sotomayor enlazará dos épocas del vals criollo, el que llegaba fijado en la memoria de sus intérpretes y el que surgía escrito en los pentagramas.

Hasta el año 1941 el acompañamiento de temas criollos se reducía a dos o tres guitarras y cuando mucho, un piano. Sotomayor delineó un nuevo grupo en Radio Goycochea con el añadido del contrabajo. "Como usted verá —declaró entonces Lorenzo Humberto a la revista Suplemento Gráfico— se trata de un apretón de manos entre los instrumentos de cámara —piano y contabajo— y el alma de la música popular, la guitarra".

Luis de la Cuba al piano con Ernesto de la Cuba y Luis Aramburú componentes del trío "Los Criollos" en 1930.



Filomeno Ormeño fue pianista de reconocido prestigio y compositor de sucesivos éxitos. El mayor de todos fue la polca "Carnaval" de gran difusión en el Perú y el extranjero.





Carnavales en Lima (Málaga Grenet).

La contribución de Sotomayor fue más amplia. En 1944 y a pesar de la sorda resistencia de los criollos tradicionalistas, acostumbrados a la interpretación a dos voces, reunió a Gonzalo Barr, Manuel Alberto Campos y José Ladd, para cantar valses criollos a tres voces. Con Sotomayor al piano en calidad de director del conjunto y las guitarras de Ernesto Samané y Samuel Herrera, armó el segundo equipo de Los Chalanes, triunfantes en el Perú y Chile. Los primeros Chalanes tuvieron a Alejandro Cortéz de primera voz y Eduardo Santillana de segunda.

Triunfador consagrado en concursos para intérpretes del cancionero criollo, Alcides Carreño con su hermano Giordano o con Villela y Santillán, cantaban sus composiciones y las de Pinglo en los teatros Lima, Odeón, Metropolitan y Alfa entre 1930 y 1940. Sus valses "Pobre Madre", "Quisiera" y "Querubin", saltaron a la popularidad lo mismo que sus tonderos "En Trujillo nació Dios", "El Moncherito" y "Que buena raza de china", además de huaynos y marineras incontables.

JARANAS Y SERENATAS

Durante la década de los años treintas, la mayor cita de intérpretes tenía lugar el 31 de diciembre, noche de serenata a Eloisa viuda de Rivera, suegra de Felipe Pinglo, residente en la calle Siete Pecados. ¡Que tal concentración de criollos de pura cepa, cuantas voces extraordinarias, que repertorios inigualables! De la Torrecilla llegaban Calmet y Carranza; de los Barrios Altos, Felipe Pinglo, los hermanos José y Eugenio Díaz, Pedro Mina y Fernando Núñez, el Chino Soto, Lucho Romero y Alejandro Ascoy, Costa y Monteverde; de Mercedarias, Juan Ríos y Ernesto Silva; del Rimac, Luciano Huambachano con César Pizarro; de La Victoria, Roberto Rubianes, José Moreno, Frifora, Mañuco Covarrubias. Es decir, la crema y nata del criollismo.

Jaranas que hicieron época, las de Tineo, camalero que vivía en Oroya, cerca a la Plaza Unión. Duraban una semana sin



Los Chalanes: Samuel Herrera, José Ladd, Manuel Campos, Lorenzo Humberto Sotomayor (Director), Gonzalo Barr y Ernesto Samané. Los Chalanes dirigidos por Lorenzo Humberto Sotomayor (hincado) durante la gira por Chile.



consideración de bebida y comida, y remataban con divertida corrida de toros en el corralón de la casa. La jarana limeña era de antología. Quién asistía a estas reuniones debía llegar resuelto a dedicar varios días al disfrute de abundante bebida, variada comida e incansable baile. Los dueños de casa colocaban candados en las puertas de salida, soltaban los perros bravos para evitar las fugas o también lanzaban las llaves al fondo de enormes botijas de pisco. Logicamente, había que secarlas a punta de brindis, para recuperarlas.

En estas concentraciones triunfaron César y Manongo Andrade y Julio Vargas, Gamarra y Salerno, Felipe García, Mifflin, Almenerio, Sáenz, Arredondo y Bocanegra. La serenata era el motivo para la convocatoria de cantantes y guitarristas que festejaban al "santo", es decir la persona que cumplía años. Podía durar toda la noche, hasta el alba, hora del chilcano y cebiches reconfortantes. La serenata se prolongaba a veces, varios días, según el gusto y disposición de los dueños de casa.

La fiesta sencilla, familiar, presentaba un cuadro distinto, diamentralmente opuesto al de la jarana. Las parejas, en la sala, disfrutaban las congas, rumbas, tangos y demás ritmos extranjeros en boga, evacuados por las gigantescas cornetas de retumbantes victrolas a cuerda. Los viejos y los criollos hacían grupo en la cocina o el traspatio, donde repasaban el vals de moda, sometido al juicio crítico de los presentes.

Lima jaranera se extiende hasta el año 1940, dentro de las características anotadas. Las reuniones de los Peral, gente de mucho dinero, propietarios de un molino, se prolongaban durante una semana, con peleas de gallos y gran derroche de comida y bebida. La muerte sorprendió a los Peral en la indigencia. Hubo otras jaranas famosas, en casa de la familia Valdelomar, en La Victoria; de los Gonzáles, en la Plaza Buenos Aires. Junto a cantantes, guitarristas y laudistas, ocuparon lugar preferente en las fiestas de antaño, los pianistas. Los hubo de extraordinaria habilidad, como Julio



César Manrique con la guitarra en los brazos (der) durante un almuerzo campestre con amigos del Rimac, entre los que se cuenta el Dr. Francisco Graña y el "Cabezón" Requena.

Gamarra y Salerno conformaron un dúo de gran prestigio a partir del año 1925.



Alcides Carreño

Gonzáles "El Divino Calvo", el primero en tonderos; Francisco Trusillos, admirado en Marineras; Gustavo Leguía y Martínez, Tomás Sologuren, Agustín Escudero, Carlos A. Saco, Lucho de la Cuba y Filomeno Ormeño. Ellos dejaron sentadas las reglas de interpretación de la música popular dentro de los más estrictos cánones del criollismo.

Estos hombres hicieron bandera del cancionero nacido del pueblo, no se amilanaron en la pugna con la música extranjera; más bien volcaron su inspiración libremente y ajena a los refinamientos de los puristas; ellos y quienes les precedieron en la tarea, han hecho posible la supervivencia de nuestra música criolla.

LA GENERACION MODERNISTA

La música criolla peruana post—Pinglo, ha concurrido con lo mejor de su producción, al gran plebiscito de la preferencia nacional. El resultado le ha favorecido ampliamente. Sin embargo, es una lucha incesante propia de toda producción popular. En 1940 el músico argentino Rodolfo Coltrinari era aplaudido por el público concurrente a la boite La Cabaña. Allí, Coltrinari al frente de su orquesta típica, interpretaba tangos y otros ritmos internacionales, para diversión de los concurrentes.

Hasta que una noche se animó a incluir dentro de su repertorio, el vals "El Solitario" de Lorenzo Humberto Sotomayor. El público escuchó el tema con agrado. Pero no hubo pareja que se atreviera a bailar. Coltrinari insistió en interpretar este vals y encontró respuesta favorable cuando una pareja subió a la pista y bailó aquel vals, con mucho gusto. De allí en adelante, el público, pedía valses y polkas, inclusive huaynos, reconfortando así al género popular habitualmente postergado en tales lugares.

"Los Trovadores del Perú" Javier Gonzáles, Oswaldo Campos y Miguel Paz, grabaron música peruana en Buenos Aires.



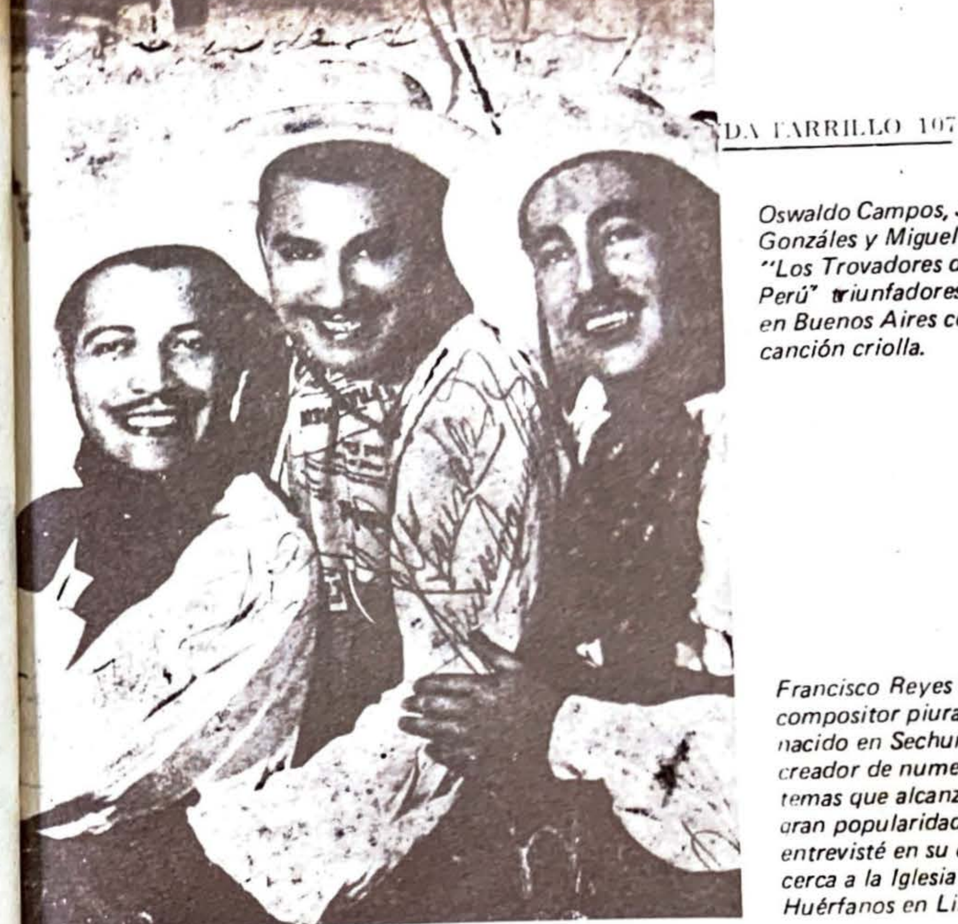


Rodolfo Coltrinari, músico argentino y su conjunto. Ellos interpretaron en La Cabaña el vals "El Solitario" de Lorenzo Humberto Sotomayor abriendo camino a la música peruana.

Sus discos llegaron a Lima a principios de los años cuarentas, alcanzando extraordinario éxito. Del mismo modo, Jesús Vásquez, triunfante desde su debut en 1937, grabó valses en Buenos Aires con el acompañamiento al piano de Jorge Huirse y el soporte de su orquesta. Los discos de Jesús hicieron época.

Los compositores criollos creaban incansablemente valses y polcas que aún ahora, a pesar del tiempo transcurrido, mantienen su vigencia. A los nombres memorables de Mañuco Covarrubias (Ocarinas, Ana Pavlova, Los colores de mi bandera), Pablo Casas (Anita, Olga), Alcides Carreño (Quisiera, Pobre madre, Querubin), Eduardo Márquez Talledo (Ventanita, Nube Gris), Víctor Correa (Amarga Verdad), Laureano Martínez (El Provinciano, Cholita), Nicolás Wetzell (Noche triste), Carlos A. Saco (Rosa Elvira), Pedro Bocanegra (La Alondra, La bóveda azulada), Nicanor Casas (El capuli), Alejandro Sáenz (La Cabaña), Pedro Arzola (Alejandrina), Lucho de la Cuba, Filomeno Ormeño (Canción del Carnaval, Congorito), Pedro Espinel (Fin de Bohemio, La campesina) y tantos otros, se suman de los creadores jóvenes que aparecen con nuevas ideas musicales y frescas inquietudes poéticas.

Es entonces cuando surgen los piuranos Adrian Flores (Alma, corazón y vida), Rafael Otero (Yolanda), Pedro Miguel Arrese (Alma mía), Miguel Correa (Extravío) y Raúl Calle (Yo te perdono). También destacaron Abelardo Carmona (Lucy Smith), Augusto Rojas Llerena (Navidad del Niño), Adalberto Oré Lara (Si don Luis), Gilberto Plascencia (Tronco Seco), Alberto Haro (Hilda), Elsiario Rueda Pinto, Pablo de los Andes, Emilio Peláez Montero, José Bazán, Lucho Dean, Porfirio Vásquez, David Igreda, Máximo Bravo (Victoria), Salvador Oda (El árbol de mi casa), Francisco Reyes Pinglo (Secreto), Amparo Baluarte letrista de Nicolás Wetzell (Plenilunio), Julio Morales San Martín (La Pitita), Serafina y Joaquina Quinteras (Muñeca Rota) en verdad las hermanas Esmeralda y Enma Castro.



Oswaldo Campos, Javier Gonzáles y Miguel Paz "Los Trovadores del Perú" triunfadores en Buenos Aires con la canción criolla.

Francisco Reyes Pinglo, compositor piurano nacido en Sechura, creador de numerosos temas que alcanzaron gran popularidad. Lo entrevisté en su casa, cerca a la Iglesia Los Huérfanos en Lima.



Serafina Quinteras, con su hermana Joaquina compusieron el vals "Muñeca Rota".



IX

EL CAPITULO CONTEMPORANEO

Al arribar al más fresco capítulo de esta breve historia de la música criolla, Manuel "Chato" Raygada es obligado punto de referencia. Deportado por aprista en 1938, estableció su hogar en Santiago de Chile. Allí escribió en 1944 durante un arranque de nostalgia, su vals memorable "Mi Perú". Dos años antes había compuesto la polca "Nostalgia Chalaca" considerada propiamente el himno de los nacidos en el vecino puerto, cuna Raygada. Vale la pena mencionar a Felipe Coronel Rueda, residente también en Santiago y autor del vals "Estrellita del sur" de gran difusión internacional.

Dentro de este ciclo presidido por Raygada, refulgen compositores cuya valiosa contribución a la música criolla, ha consolidado su permanencia en lugar preferencial dentro del ámbito musical peruano. Ellos son Luis Abelardo Núñez, Chabuca Granda, Manuel Acosta, Ojeda, Mario Cavagnaro, Augusto Polo Campos y José Escajadillo. A continuación encajan dentro de este periodo, Alicia Maguiña, Leonor García, Pedro Pacheco, Juan Mosto y Féliz Pasache, principalmente.

EL ESTILO NORTEÑO DE ABELARDO

Quién primero aportó la tonalidad norteña al vals criollo fue Alcides Carreño en "Quisiera". Grabado en México por el famoso cantante Pedro Vargas en 1941, creó un estilo que, al paso de los años, encontraría en Luis Abelardo Takahashi Núñez su máximo exponente. Llegó a Lima en 1949 procedente de Ferreñafe, provincia de Lambayeque donde había nacido. En busca de difusión para sus obras tuvo que ceder a la condición impuesta por el cantante Luis Abanto Morales, de cambiar el título de su marinera "Chiclayano" por el de "Trujillano". El éxito fue sensacional y practicamente consagró a su autor.

Después de aquello, registrado en la década de los años sesentas, Luis Abelardo Núñez lanzó un éxito tras de otro, con los títulos "Engañada", "Embrujo", "Arrullo", "Con Locura", "Ansias", "Imaginación". El acento norteño de sus melodías contribuyó poderosamente al encumbramiento de su obra, sin duda, entre las más brillantes dentro de este período contemporáneo de nuestra música popular. Es de advertir el trato amable y cariñoso que Luis Abelardo dispensa a la mujer en cuanto es motivo de su inspiración. A ella dedica sus versos más gentiles y aún en los casos en que refiere algún desengaño o cierta frustración sentimental, utiliza términos ponderados y generosos.

En incontables ocasiones, disfrutando una bien servida mesa con potajes norteños, cebiche, cabritos, jaleas y arroz con pato, en reuniones informales, recibí de Luis Abelardo Núñez versiones directas sobre la motivación de sus temas. Por ejemplo, el hermoso vals "Imaginación" nació una tarde, en el pequeño cuarto que ocupaba en el Hotel Comercio, en la Avenida Abancay, frente al Ministerio de Economía. En la pared colgaba un almanaque, con una hermosa fotografía de un paisaje nocturno, compuesto por un lago de aguas muy azules y la luna brillante reflejada en su superficie. De su contemplación surgieron los versos "Con rayos de luna haré un pentagrama donde escribiré...".



Luis Abelardo Núñe..

Emilio Santisteban, compositor chiclayano creador de incontables marineras de gran éxito.

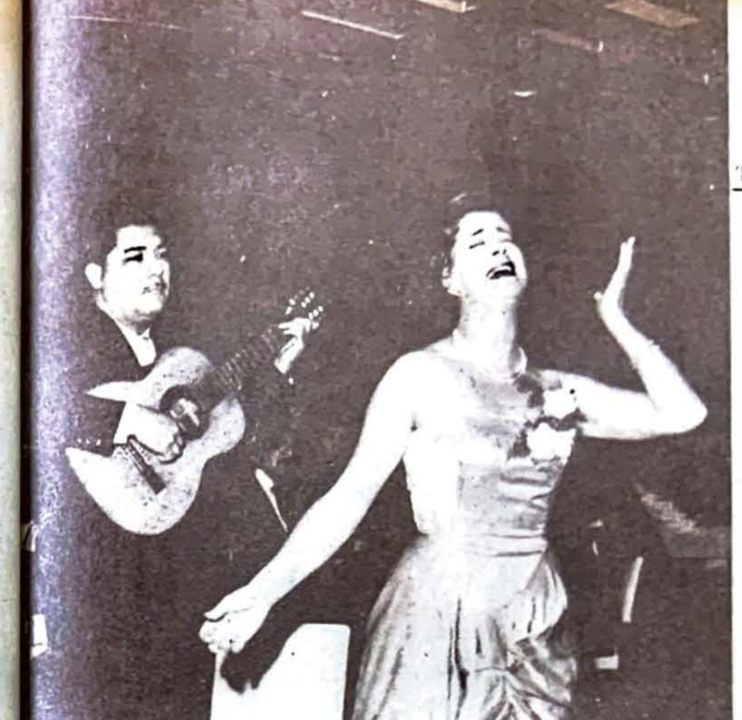
Luis Abelardo Núñez con la guitarra, canta a dúo con Manuel Acosta Ojeda.

En otra ocasión, compartiendo una reunión de chiclayanos en el restaurante El Huerequeque de Nicolás Seclén cerca a la Plaza San Martín, cantó Luis Abelardo una canción titulada "El Puente". Es, en verdad, un poema con cierta filosofía sobre la vida y la muerte. En aquella ocasión no hubo oportunidad para que me explicara la razón del puente y el tránsito del hombre por aquel camino. Años después, de visita en Ferreñafe, conocí el puente de la canción: es el que aún ahora conduce hacia el cementerio del pueblo.

LA FLOR DE LA CANELA

Chabuca Granda debió esperar cinco largos años para que su vals "La Flor de la Canela" fuera lanzado a la popularidad. El famoso trío Los Morochucos de Oscar Avilés, Alejandro Cortéz y Tito Ego Aguirre cantaban a mediados de los años cuarentas, este vals y otros de Chabuca: "Lima de veras" y "Callecita encendida", Recién en 1954 irrumpe triunfal en las voces y guitarras de Los Chamas, trío de los hermanos Washington y Rolando Gómez y la primera voz de Humberto Pejovés. Allí se inicia la historia del vals peruano que debe ser, sin duda alguna, el más conocido del repertorio musical peruanos, en todo el mundo.

"La Flor de la Canela" era Zoila Angulo, morena de Abajo el Puente a quién Chabuca dedicó el vals. El tema está grabado en varios idiomas, inclusive en algunos países europeos se le considera "canción nacional del Perú". A partir de aquel éxito sensacional, Chabuca Granda lanza ininterrumpidamente un vals tras de otro, consagrados por la crítica y la preferencia popular. De tal modo, el ambiente musical criollo recibe en triunfo a "Fina Estampa", "José Antonio", "Señó Manué", "Gallo Camarón", "Cardo y Ceniza", "Coplas a San Martín de Porras", "Bello Durmiente" e incontables tonadas con acento negro.



Chabuca Granda actuó en lugares exclusivos con el acompañamiento de Oscar Avilés en la guitarra.

Chabuca Granda fue la más grande compositora peruana de música criolla, calificativo ganado por sus numerosas extraordinarias composiciones desde "La Flor de la Canela".



Isabel "Chabuca" Granda está ubicada al lado de Felipe Pinglo.

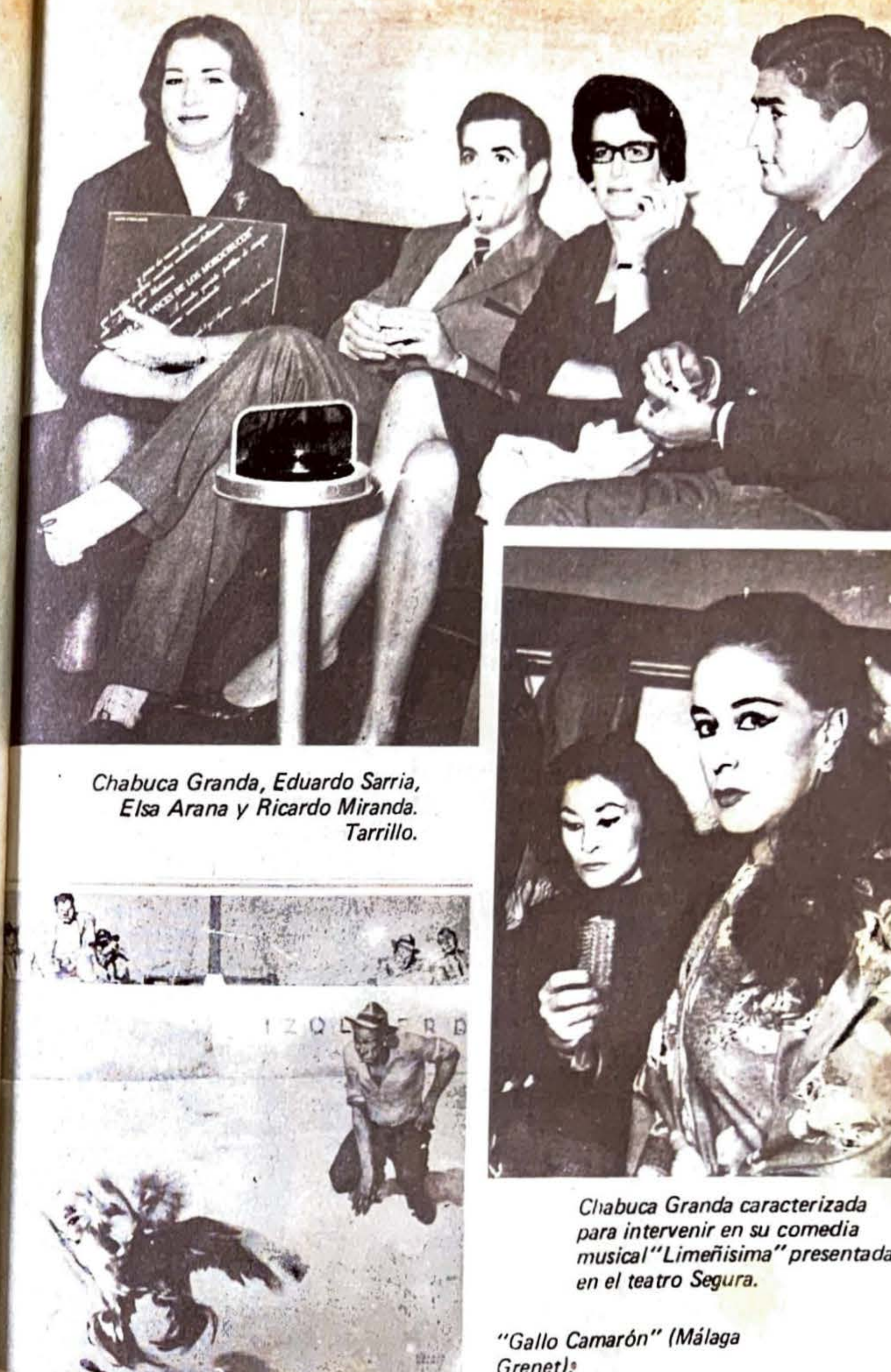


A mediados de los años sesentas, compartíamos la mesa del R.P. Durand Florez en la Iglesia de Jesús María, a una cuadra del Jirón de la Unión, el sacerdote, Chabuca Granda, Elsa Arana, José Gonzáles y yo. Cuando estábamos acabando el almuerzo frugal, Chabuca me dijo, confidencialmente: "Me voy a Barranco, al Puente de los Suspiros, para contemplar desde allí la puesta del sol". Un par de meses después de aquello, los renovados Morochucos estrenaban su hermoso vals "El puente de los Suspiros".

Es verdad que Chabuca Granda ha evocado en sus valses, escenas de un pasado limeño no muy distante. Pero sus versos han superado largamente el sentimentalismo meloso de los poetas y compositores que añoran los lejanos tiempos de las tapadas y las misturas y lamentan los cambios impuestos por el progreso a la ciudad tradicional y antigua. Chabuca Granda enfrentó el desafío con admirable prestancia y el respaldo de su cultura e inteligencia. Cada uno de sus valses responde a motivaciones personales, con mucho de intimidad y ternura. Su obra carece de las raices populares de Pinglo, sin embargo es aceptada por este pueblo que la considera también cálida expresión de nuestra música criolla.

YO LA QUERIA PATITA

Las inquietudes musicales de Mario Cavagnaro encontraron sus primeras oportunidades de expresión en la banda de música del Colegio Salesiano. Tocaba saxo y corneta con mucho más palomillada que seriedad interpretativa. Organizó el trío "Los Caballeros de la Noche" con Pejovés, Flores y Ríos, para interpretar sus boleros entre los cuales "Osito de Felpe" fue el más celebrado. Este conjunto debutó en el auditorio de Radio América en 1946, cuando ocupaba el segundo piso del edificio de tres pisos ubicado a la espalda del Hotel Crillón. El trío realizó un par de temporadas sensacionales y nada más. Pero Mario había estado trabajando en varios valses con versos en replana, forma de expresión populachera que por entonces estaba alcanzando gran difusion por su pintoresquismo.



Chabuca Granda, Eduardo Sarria, Elsa Arana y Ricardo Miranda. Tarrillo.

Chabuca Granda caracterizada para intervenir en su comedia musical "Limeñisima" presentada en el teatro Segura.

"Gallo Camarón" (Málaga Grenet).

Allí, en Radio América, actuaba regularmente el dúo "Los Troveros Criollos" compuesto por los empleados bancarios Luis Garland y Jorge Pérez. Gozaban de apreciable popularidad, motivo por el cual recibieron el encargo de Cavagnaro, de cantar su vals "Yo la quería, patita". El suceso superó todas las expectativas, motivando a Cavagnaro a seguir componiendo temas del mismo corte, y a "Los Troveros", la sostenida interpretación de dicho repertorio. La primera voz del dúo Jorge Pérez, ganó el apelativo de "Carretita" que aún ahora utiliza en su promoción artística personal.

Mario Cavagnaro es un compositor versátil. Con la misma facilidad crea valses, polcas, boleros y jingles comerciales para radio y televisión. Su producción es abundante, dentro de la cual el vals "Yo la quería, patita" y el bolero "Osito de felpa" son sus creaciones más representativas. Mario es un creador oscilante entre la superficial alegría de sus valses fáciles hasta una forma de coyuntura sentimental ingenua. Su aporte dentro del proceso de la música criolla peruana es significativo.

LA POESIA DE MANUEL ACOSTA OJEDA

Dentro del ambiente musical criollo frecuentado por compositores, intérpretes, periodistas y gente vinculada a este trajin, Manuel Acosta Ojeda está considerado "el poeta de la canción popular". Es un título que define con gran acierto las características de la obra del compositor de Surquillo. Basta conocer la letra de sus valses "Madre" y "En un atardecer" para comprender y corrobar el significado del título.

Las composiciones de Acosta Ojeda además de la belleza de sus versos, se distinguen por su musicalidad singular, plena de disonantes y cambios de mayor a menor. Tal vez por esta razón, los cantantes se resisten a incluírlas en sus reper-





Mario Cavagnaro consagrado con "Yo la quería, patita". Manuel Acosta Ojeda, autor de "Madre". Manuel Acosta Ojeda, Pablo Casas y Eduardo Márquez Talledo.



torios porque demandan estudio y ensayo. Sin embargo "Madre" forma parte de la antología del género y está considerado el más hermoso homenaje rendido por la canción popular peruana a ser tan querido.

Tuve la suerte de compartir muchos momentos gratos con Manuel Acosta Ojeda, siempre vinculados a la actividad diversa motivada por la música criolla. Hacia las finales de los años sesentas integramos el Jurado Calificador del concurso promovido por Radio Nacional, para descubrir nuevas voces para el cancionero popular. El querido amigo y periodista Rodolfo Espinar integró dicho Jurado que declaró ganadora a una niña poliomelítica Inés del Rocío, dueña de una linda voz plena de sentimiento. En segundo lugar quedó Nedda Huambachano quién a partir de aquella fecha se integró al grupo especial de las intérpretes destacadas del cancionero criollo.

Años después, frecuentamos la casa del fotógrafo Carlos "Chino" Domínguez, en Jesús María, donde los sábados se reunían Alicia Maguiña y su esposo Jorge Bryce, el guitarrista Carlos Hayre, el compositor Pablo Casas, las hermanas Carmen y Noemí Polo "La Limeñitas" y el periodista bohemio Alberto Romero "Romerito". Allí escuchamos valses inéditos que poco después conquistaron la preferencia del público. También con Manuel Acosta y David Odrían integramos el jurado del Festival de Peñas de la Feria del Hogar, una creación de David a la que di forma y desarrollo. Durante cinco años este Festival fue una de las principales atracciones de la Feria, hasta que cerró el ciclo con el espectáculo especial de alcances sinfónicos, dirigido musicalmente por Víctor Cuadros.



Peña criolla con Manuel Acosta Ojeda cantando y entre los presentes, con lentes, el periodista Alberto Romero "Romerito".



Jurado del Festival de Peñas en la Feria del Hogar: David Odría, Manuel Acosta Ojeda, Ricardo Miranda Tarrillo Luis Abelardo Núñez y Manuel Salerno.

CUANDO LLORA MI GUITARRA

Augusto Polo Campos apareció en el mundillo del criollismo con un tema pintoresco y alegre: el vals "La Jarana de Colón". El compositor nacido en Ayacucho el 25 de febrero de 1932 pero afincado en el Rimac desde niño, inició con este vals estrenado por Los Troveros Criollos en 1953, una trayectoria plena de éxitos musicales. Gran parte de la obra de Polo Campos está dentro de lo que se denomina "comercial". Sin embargo es autor de valses que necesariamente están incorporados a la antología de la música criolla.

Sin duda alguna "Cuando Llora mi Guitarra" es el de mayor jerarquía entre todos los que ha escrito. Fue estrenado por "Los Morochucos" Oscar Avilés, Alejandro Cortéz y Tido Ego Aguirre en 1965. Pero también merecen consideración especial "Limeña", consagrado por Edith Barr y "Regresa" que sirvió para el encumbrimiento de la desaparecida cantante morena Lucha Reyes, Polo Campos posee aquella fina versatilidad de los que perciben música en el ambiente y cantan aventuras galantes, frustrados romances, paisajes cosmopolitas y evocaciones patrióticas.

De este último renglón presenta una serie de valses compuestos por encargo del Gobierno Militar en 1978 entre los cuales "Contigo Perú" es el más representativo. Tal vez por sus dotes de repentista su obra es dispersa, desprovista del sello característico que individualiza el estilo. Pero ha afinado su intuición de tal modo que acierta acerca de las canciones que gusta el pueblo y escribe para satisfacer, en gran medida, esta preferencia. Tal vez mediante esta observación, puede explicarse el éxito del mayor número de sus composiciones y también su efímera vigencia.

Además de compositor, Polo Campos es decimista y artista cómico como integrante de la "Peña Ferrando" y en varios programas humorísticos de la televisión local. Lo cual no ha-



Augusto Polo Campos y Edith Barr la noche del triunfo de "Limeña" en el Festival Cristal de la Canción Criolla.

Chalán y tapadas limeñas hacia las finales del pasado siglo. (Carbón de Málaga Grenet)



Almuerzo en Cristal: Oswaldo Campos, Augusto Polo Campos, Jesús Vásquez y hacia el fondo don Ricardo Bentin el auspiciador del Festival.

mellado su imágen de compositor, tarea que le valió el reconocimiento de la Organización de los Estados Americanos OEA —División para el Fomento de la Música y la Cultura de América junto a Oscar Avilés, Jesús Vásquez, Luis Abanto Morales y Arturo "Zambo" Cavero.

EL POETA DE MONSEFU

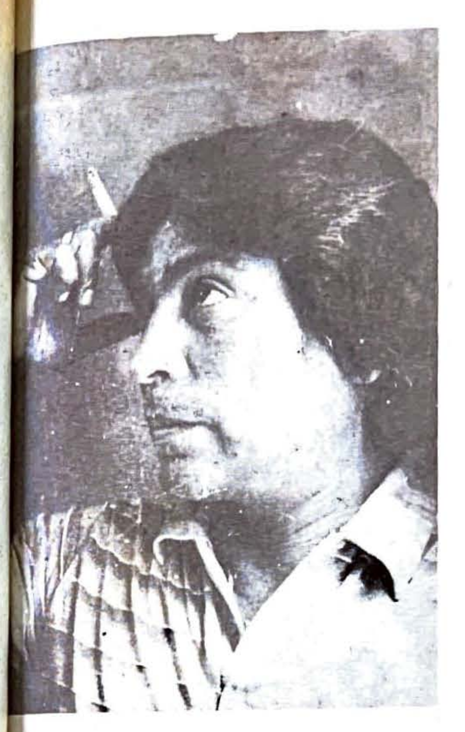
Monsefú es un pequeño pueblo a diez minutos al sur de Chiclayo, en el norte del Perú. Allí nació José Escajadillo, el más sobresaliente compositor de música criolla de las últimas promociones. Con "Jamás Impedirás" conquista Lima y a partir de ese tema, sus creaciones posteriores alcanzan rápidamente la categoría de éxitos a nivel nacional. El estilo de su producción está visiblemente influenciado por las formalidades melódicas del mexicano Armando Manzanero en cuanto a la repetición de la misma frase musical.

Sus versos son apropiados en la descripción de la circunstancia sentimental y emotiva que envuelve a sus personajes. Escajadillo es también autor de cumbias, boleros y baladas que han alcanzado notoriedad internacional. Sin embargo dedica a la música criolla sus mejores emociones y los expresivos testimonios de su cálida inspiración. Es un alto valor de lo que se ha dado en llamar "vals melódico" o "nuevo vals".

CREDITOS DE LA CANCION POPULAR

El fino poeta y periodista César Miró compuso el hermoso vals "Todos Vuelven" cuando trabajaba en la ciudad de Los Angeles (USA). El tema le pertenece integramente. En cambio, en "Malabrigo" la música es de Alcides Carreño y en "Se va la paloma" la música fue compuesta por Filomeno Ormeño. César Miró es un intelectual ganado por la música criolla, cuya inspiración ha contribuído al enriquecimiento de nuestro cancionero con sus acreditadas composiciones.

En la relación de los compositores populares de los últimos tiempos, Alicia Maguiña siendo aún una jovenzuela,



José Escajadillo, el poeta de Monsefú.



Pablo Casas, autor del vals "Anita".



Manuel "Chato' Raygada, creador de la polca "Nostalgia Chalaca" y del vals "Mi Perú".



Lorenzo Humberto Sotoyayor.

sorprendió a propios y extraños con su vals "Viva el Perú y Sereno". Se trata en verdad, de la musicalización de un poema de Ricardo Palma. Pero el aporte de Alicia está considerado entre las mejores creaciones de los últimos tiempos. Después de este vals compuso otros como "Indio" e "Inocente amor" que no alcanzaron el éxito del primero lanzado en 1960. Durante los últimos años, Alicia ha dedicado sus mejores empeños a la interpretación de la música andina, la que ha recopilado con gran dedicación y esmero.

Félix Pasache es un compositor nacido en el barrio tradicional de La Victoria. Es autor de valses populares titulados "Déjalos", "Por esa ingrata" y otros. El de mayor éxito, que ha servido para ubicarlo entre los compositores distinguidos de los últimos tiempos, es "Nuestro Secreto". Fue Teresa Bolívar quién lo dió a conocer en su programa matutino por Radio Nacional. Ella propuso una especie de concurso entre sus oyentes para titular la obra. Finalmente "Nuestro Secreto" resultó el más apropiado y así se le conoce en todos lados del país.

Juan Mosto, chalaco de nacimiento, antes de ser compositor fue fútbolista del equipo Sport Boys. "Otra vez, corazón" fue el primero de una serie de valses melódicos que responden a la misma textura musical. Son temas de música fácil y versos simples y sentidos con motivación sentimental.

Pedro Pacheco alcanzó notoriedad debido a un hecho circunstancial y doloroso para la música criolla: la cantante morena Lucha Reyes grabó su vals "Mi Ultima Canción" la víspera de su muerte fulminante por ataque cardíaco, en la mañana del 31 de Octubre de 1976, día de la Canción Criolla. Estos compositores, y tantos, tantísimos otros que no hemos mencionado por olvido o lamentable omisión, son los que mantienen vigente la música criolla del Perú. Claro está, conservando sus escencias y destinos marcados tan profundamente por Felipe Pinglo Alva.



Alicia Maguiña,
autora de "Viva el Perú y Sereno"
a los 19 años.

Pedro Pacheco
compuso para Lucha Reyes
"Mi Ultima Canción".





Amparo Baluarte

Raúl Calle

BREVE HISTORIA DE LA MUSICA CRIOLLA DEL PERU

X

PERU, SANTOS Y DEPORTISTAS

Los compositores, letristas y músicos de la canción criolla han encontrado motivo de inspiración en las cosas simples de la vida, en el pequeño mundo que ha servido de escenario a sus amoríos juveniles, maduras aventuras galantes, romances rosados, decepciones dramáticas, frustraciones dolientes, a decir, a todas las razones del corazón. Nuestro cancionero está repleto de estas historias. Pero también los compositores han estimulado su creatividad con los infinitos y maravillosos paisajes del Perú y de sus pueblos nativos; rindieron fervoroso homenaje a los "santos criollos"; y arrastrados por su pasión deportiva ofrecieron emocionantes testimonios de admiración a sus astros preferidos. Son vetas de la creatividad criolla que no estan agotadas y que mas bién, por ese mágico proceso de la sensibilidad popular, se enriquecen cada día.

El Perú es un tema inagotable dentro de nuestro cancionero popular. Ocupa lugar preponderante el vals "Mi Perú" de Manuel "Chato" Raygada. Pero también son hermosas creaciones "Soy Peruano" de Boris Ackerman, "Perú Grandioso" de Eduardo Tasayco; "Contigo Perú" y también "Y se llama Perú" ambos de Augusto Polo Campos. Estos dos últimos valses fueron creados a pedido del Gobierno Militar del General Francisco Morales Bermúdez, para servir de apoyo a la campaña de la selección de fútbol del Perú en el Mundial de Argentina en 1978.

Así está explicado por el mismo Polo Campos en la columna "a Gusto" publicada en el diario Expreso del 16 de Junio de 1978. Dice uno de sus párrafos: "Publi–Perú me hizo el alto honor de confiar en mi talento y encomendarme hacer una canción que sirviera de marco a la actuación del fútbol peruano. Yo la hice, pero la hice sin mencionar al fútbol para nada, hice una canción que justo en esos momentos llamara a la unión de todos los peruanos...Hice una canción que habló del orgullo y la felicidad de ser peruano...Por eso es que vivo feliz este momento. Porque hice la canción más que para el fútbol, para la unión de mi amada Patria".

Hubo momento en que Polo Campos declaró publicamente que no escribiría valses nunca más y que se iba a México, decepcionado por las críticas de que era objeto. Para suerte del cancionero criollo, se quedó en Lima y en los años siguientes produjo canciones muy bonitas y populares.

Entre los homenajes poético–musicales rendidos al Perú, ninguno tan especial y pleno de sentimiento y amor por esta tierra como el poema "Viva el Perú...Carajo" de Jorge "Cumpa" Donayre, recitado por Luis Alvarez y musicalizado por Oscar Avilés. Es una de las más cálidas expresiones de peruanidad llevada al disco con toda la intensidad de su mensaje.

Chabuca Granda dedicó un hermoso poema musical a esta América morena bajo el título de "Bello Durmiente". A fin



Oscar Avilés y Arturo "Zambo" Cavero lanzaron a la popularidad los valses de Polo Campos "Contigo Perú" y "Y se llama Perú" de apoyo a la Selección de Fútbol al Mundial de Argentina en 1978.





Manuel "Chato" Raygada compuso el vals "Mi Perú" que es himno criollo de peruanidad. Fue grabado por los Trovadores del Perú, Javier Gonzáles y Oswaldo Campos (arriba) con el autor de este libro.

de enriquecer la información de este capítulo, mencionaremos los temas compuestos por el General Italo Arbulú Samamé para el álbum "Somos Libres Seamoslo Siempre" editado por IEMPSA en 1967. Allí aparecen los valses "La Mujer y la Patria", "Mi Perú está de Fiesta", "Evocación a la Patria", "Viva la Patria" interpretados por Eddy Martínez, Los Morochucos y Pedrito Otiniano. También figuran la marinera "Bandera de mi Patria" por el Zorro Jiménez y la polca "Canción de la Independencia" por el Coro Infantil del Colegio Manuel Pardo de Chiclayo, entre otros títulos. Alfredo Aguirre es autor de la polka "Perú, no hay como tú".

El repertorio dedicado a ciudades y pueblo del Perú es abundante. De una interminable relación consignamos la polca "Tacna" de Olmer Silvert Salas; la marinera "Viva Chiclayo" de Luis Abelardo Núñez; el aire norteño "Malabrigo" de César Miró y Alcides Carreño; "Piura Señorial" de Víctor Correa; "Lima de Novia" de Mario Cavagnaro; "Melgar" de Benigno Ballón Farfán y Percy Gibson.

LOS SANTOS EN LA FIESTA CRIOLLA

Jesucristo y los santos "peruanos" también han motivado a los compositores en la hermosa tarea de crear música y versos populares en torno de estas imágenes de fervoroso culto nacional. La marinera "Moreno pintan a Cristo" se cuenta entre las más antiguas que se conoce, sin autor precisado. En "Lima de Octubre" Mario Cavagnaro retrata en ritmo de vals, el paisaje urbano de la ciudad teñida del morado de los hábitos de los "hermanos" que acompañan la procesión del Señor de los Milagros.

César Miró puso los versos y Filomeno Ormeño la música del vals "Se va la Paloma" referido a las fiestas de la Virgen del Carmen, criollísima patrona de los Barrios Altos. Manuel Raygada es autor del vals "Santa Rosa de Lima", menos conocido que otro vals, "Rosa de América" de Augusto Rojas Llerena.



Santa Rosa de Lima, cantado por Augusto Rojas Llerena, en "Rosa de América'



San Martín de Porras, motivo de nutrida inspiración de compositores criollos.



Mario Cavagnaro cantó al Señor de los Milagros en "Lima de Octubre".



César Miró rindió homenaje a la Virgen del Carmen en el vals "Se va la Paloma".

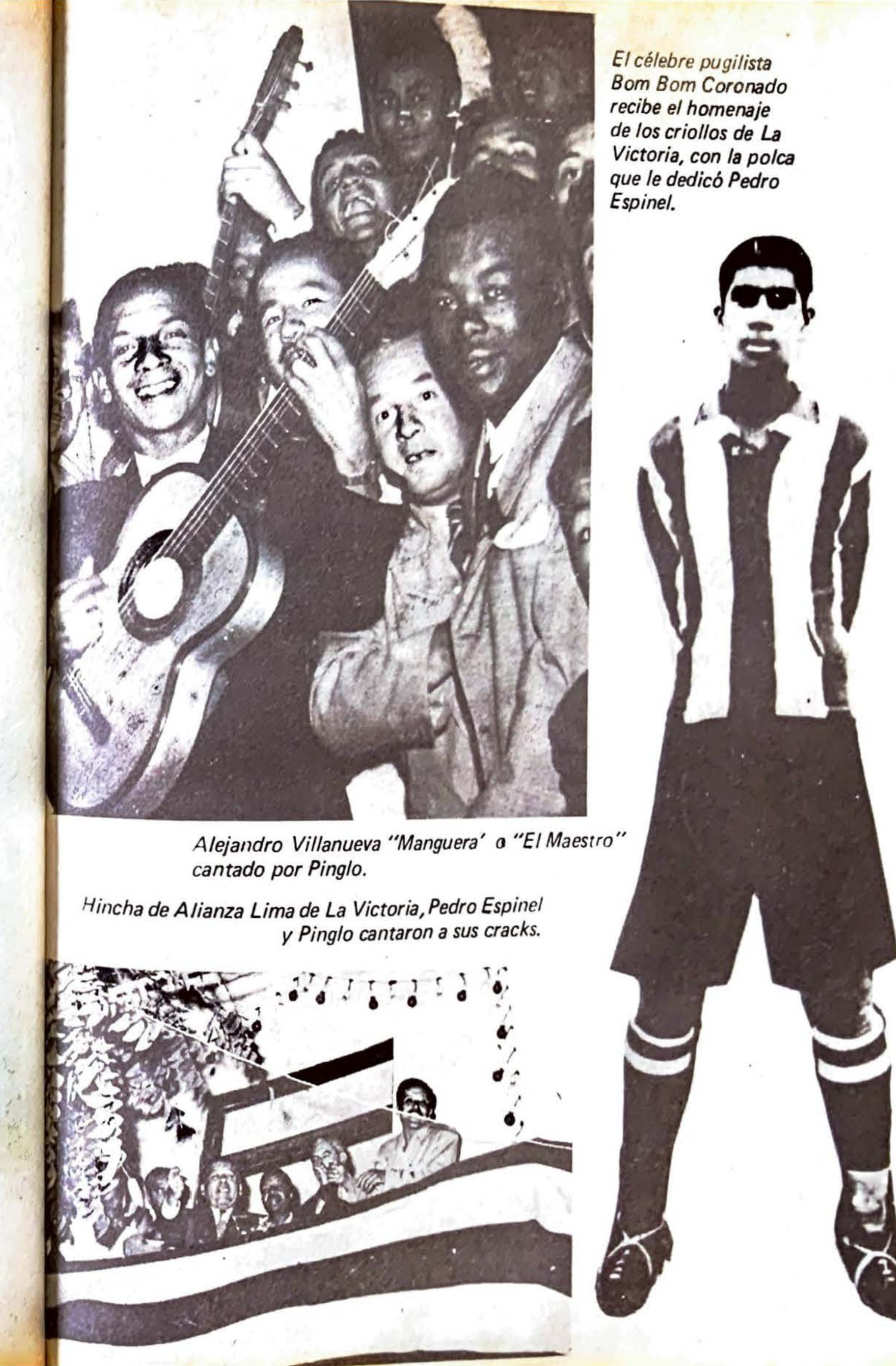
El santo moreno peruano Martín de Porras inspiró a Chabuca Granda la creación de "Martín y su mula" y "Coplas a San Martín". Lo mismo ocurrió a Rafael Arenas, autor del festejo "Santo de la Escoba"; a don Julio Morales San Martín en la marinera "Moreno San Martín", y también a Manolo Avalos y Alicia Lizárraga co—autores del vals "Contigo San Martín". Por allí curculan desperdigados algunos temas compuestos para rendir homenaje a la Beatita de Humay, la Melchorita de Chincha; a la Cruz de Chalpón en Motupe y a la Virgen de la Candelaria en Arequipa.

EL DEPORTE EN LA JARANA

El Maestro Felipe Pinglo escribió la polca "Los Tres Ases" para destacar la actuación de la defensa del seleccionado nacional integrada por Juan Valdivieso en el arco y Arturo Fernández con Víctor Lavalle en la zaga. También dedicó el one step "Alejandro Villanueva" al inolvidable y genial "Manguera". A "Juan Rostaing" y "Juan Valdivieso", ambos de Alianza Lima, club del que Pinglo era hincha, dedicó estos valses que llevan sus nombres.

Pedro Espinel dejó testimonio de su admiración hacia Bom Bom Coronado maravilloso boxeador moreno de La Victoria, componiendo una polka que lleva su nombre y que aún se canta. También forma parte de la antología de la canción criolla su vals "Alejandro Villanueva" escrito cuando falleció el notable futbolista.

Pancho Quiróz tradujo su pasión por el club "rosado" del Callao en las notas de su polca "Vamos Boys". Félix Tasayco destacó a los deportistas de su Chincha natal, con la polca "Chincha cuna de campeones". Chabuca Granda compuso "Puño de Oro" para relevar las calidades deportivas del boxeador Mauro Mina. José Escajadillo ha escrito varios temas modernos y musicales, destacando los dedicados al boxeador Fernando Rocco y a la Selección Nacional Femenina de Voley.



El célebre pugilista Bom Bom Coronado recibe el homenaje de los criollos de La Victoria, con la polca que le dedicó Pedro Espinel.

Alejandro Villanueva "Manguera" o "El Maestro" cantado por Pinglo.

Hincha de Alianza Lima de La Victoria, Pedro Espinel y Pinglo cantaron a sus cracks.

Alcides Carreño compuso en 1945 la polka "El Taita Lolo Fernández", dedicado al "cañonero" de Universitario de Deportes ídolo del fútbol, quién había anotado 5 goles en la valla del "Gaucho" Rodríguez, arquero del equipo Racing Club de Buenos Aires, durante el partido jugado en el Estadio Nacional de Lima.

Sin duda, dentro de este renglón corresponde a la polca "Perú Campeón" del Dr. Féliz Figueroa, el mérito de ser "himno del deporte peruano". A principios de 1969 el Dr. Figueroa presentó su composición a los directores musicales de varias disqueras. No obtuvo una respuesta favorable hasta que IEMPSA asumió la empresa, encargando a Eddy Martínez y Oswaldo Campos la interpretación para el disco. En agosto de ese año Perú clasificaba para el Mundial de México' 70 al cabo de una jornada vibrante en la "bombonera" de Boca Juniors en Buenos Aires, donde Perú eliminó a Argentina. La polka se convirtió entonces en gran éxito, afirmado al paso de los años.



Lolo Fernández "El Cañonero" con Manuel Doria, y el autor de este libro, durante la jira del crack por todo el país con motivo de su despedida del fútbol. Alcides Carreño dedicó a Lolo la polca "El Taita Lolo Fernández".

Pedro Espinel me cuenta como compuso el vals "Alejandro Villanueva" a la muerte del crack.

Juan Valdiviezo "El Mago" mereció de Pinglo un vals y un one step.





LA PRIMERA GUITARRA DEL PERU

El criollo es dueño de insospechadas capacidades artísticas, que le permiten ejecutar la música popular peruana en toda clase de instrumentos de procedencia europea, a los que arranca tonalidades singulares ajustadas a la idiosincracia de nuestro pueblo. La guitarra es, por cierto, el instrumento más popular porque sus posibilidades musicales son infinitas, porque es instrumento de fácil traslado y también porque su precio está al alcance de los bolsillos más modestos. La guitarra de cuatro cuerdas que trajeron los soldados de la Conquista a nuestra tierra, se convirtió en instrumento preferido de ejecutantes en la sierra y costa peruanas. En la zona andina tanto la afinación como la encordadura convencionales, fueron modificadas para ajustarse a los requerimientos de la música regional.

El Dr. Raúl García Zárate es alto exponente de la guitarra ayacuchana, en la que el denominado "afinamiento del diablo" hace pronunciar al instrumento armonías inusuales, imposibles de lograr con la afinación clásica. Del mismo modo, afinar la guitarra en "tono de maulillo" significa modificar la templadura de las cuerdas graves para que así el ritmo de la música negroide sea marcado. A través del tiempo, la guitarra criolla fué generalmente utilizada en el acompañamiento de los cantantes, a base bordones y el consabido tundete. Felipe Pinglo descubrió las posibilidades armónicas del instrumentos para secundar a cantantes de estilo melódico. El argentino Alberto Santillán insinuó las posibilidades armónicas de la guitarra en la música criolla.

Correspondió a Oscar Avilés, a partir de los años cuarentas, elevar la guitarra al nivel de los instrumentos principales, enriqueciendo las formas de acompañamiento con escalas, arpegios y bordones novedosos. Avilés alcanzó notoriedad integrando el trío "Los Morochucos" con Alejandro Cortéz y Tito Ego Aguirre a partir de 1947. Su denominado "punteo" remeció el hábito de los guitarristas clásicos y se impuso hasta convertirse primero en estilo y después en escuela. Oscar Avilés ha aportado a la interpretación y acompañamiento del género, elementos novedosos. Creador del conjunto "Fiesta Criolla" con Humberto Cervantes, Panchito Jiménez, Arístides "Mono" Ramírez y Pedro Torres, agregó las castañuelas a esta clase de conjuntos.

Don Pedrito era el ejecutante de estas cajetillas de madera de origen árabe y ascendencia hispana, cuyo repiqueteo encaja perfectamente dentro del ritmo de valses y polkas criollas. Poco tiempo después incorporó al saxo y el clarinete en grabaciones de música popular muy alegre con Julio Mori, calificado instrumentista. En el transcurso de su extensa carrera artística, Avilés ha grabado música criolla con los más famosos intérpretes del género, con el organista Carlos Pickling y también con la agrupación sinfónica brasileña "Cuerdas de Valderrama".

Por su estilo en la ejecución de nuestra música popular, por las singularidades de su acompañamiento y por el incuestionable sabor criollo que pone en sus interpretaciones, Oscar Avilés está merecidamente reconocido como "La Primera Guitarra del Perú". Es además, cantante de voz jaranera, que ha perennizado cantando a dúo con Curro Carrera, "Pindongo" Romero y "Zambo" Cavero.

NUEVOS GUITARRISTAS NUEVOS ESTILOS

Paralelos al "Estilo Avilés" avanzaron otros que en muchos casos sirvieron para singularizar a sus ejecutantes. Tal es el caso del "Chino" Rodríguez, primera guitarra del trío



Tito Ego Aguirre, Alejandro Cortéz y Oscar Avilés "Los Morochucos".





Oscar Avilés y Humberto Cervantes flanquean a Nicomedes Santa Cruz, los tres integrantes del conjunto "Fiesta Criolla".

Julio Mori.

"Los Embajadores Criollos" con Rómulo Varillas y Carlos Correa. Su toque era telegráfico, sin riqueza armónica ni variedad de escalas. Sin embargo, fue expresión del sentir musical de los sectores populares y marginales, a cuyas gentes llegaba con mayor facilidad su toque voluntarioso sobre prima y segunda que las sotisficadas armonías arrancadas a todo el cordaje.

Lucho Garland, primera guitarra y segunda voz de "Los Troveros Criollos" con el "Carreta" Jorge Pérez ganó adeptos para su estilo de tocar la guitarra, valseado y alegre. Paco Maceda incorporó novedosas escalas a las interpretaciones de Carmen Montoro y Genaro Ganoza, componentes del trío "Los Kipus".

Carlos Hayres había dejado la guitarra por el contrabajo y los arreglos de cumbias para grupos musicales. Hasta que en 1971 decidió volver debido, en gran medida, a la insistencia de Alicia Maguiña, con quién se casó poco tiempo después. Hayres fue guitarrista oficial de Alicia en todas y cada una de sus actuaciones artísticas. El estilo que puso en boga fue básicamente armónico, con muchas disonancias y un talento especial para ajustarlas a las exigencias de los valses criollos. Hayres había estudiado guitarra algunos años en el Conservatorio Nacional de Música, aprendizaje que le valió para adquirir un mejor conocimiento de las posibilidades melódicas del instrumento.

Entre los guitarristas solistas y de aconpañamiento durante los últimos treinta años, Rafael Amaranto sorprendió con su técnica depurada. Tal vez este dominio de la guitarra le hizo perder sabor, ese acento que es tan especial de la música criolla. Amaranto con Pastor y Arrieta formaron el trío "Los Porteños" y ganaron el concurso con el premio especial de tres guitarras brasileñas donadas por el trío mexicano Los Panchos. El conjunto se disolvió. Amaranto integró entonces el trío "Los Caciques" con "Pajarito" Bromley y Félix Casaretto. Después dedicó su tiempo al acompañamiento de cantantes en grabaciones, en teatro y en la televisión.



Carlos Hayres incorporó la técnica en la nueva guitarra de acompañamiento a la música criolla.



Jorge Pérez y Luis Garland "Los Troveros Criollos". Garland aportó su estilo valseado a la guitarra criolla.



Los Morochucos en Hollywood junto al famoso cantante norteamericano Bing Crosby (extremo derecho). Los artistas peruanos alcanzaron gran éxito en el país del norte.

El mismo camino ha seguido Pepe Torres, buen ejecutante de la guitarra clásica incorporado al género criollo, diría que con gran responsabilidad profesional. Su excelente digitación luce cuando secunda a cantantes del género popular. Por su lado, entre los guitarristas modernos de toque original y ricos matices criollos, Javier Munayco ocupa un lugar de importancia. No está entre los promocionados porque su carácter introvertido y su modestia le mantienen al margen de la gran promoción. Pero su estilo, cargado de la síncopa del jazz y de armonías barrocas, propone novedosas variantes de acompañamiento.

Munayco contribuyó en gran medida a la consagración definitiva de Eva Ayllón, realizando el acompañamiento en su primer LP. En este trabajo igualmente realizó un estupendo trabajo el pianista y compositor Alberto Haro continuador de la tradición pianística criolla acentuada por Filomeno Ormeño y Lucho de la Cuba, el "Pato" Villalobos, "Riuriu" Romero y Miguelito Cañas y actualmente Alfonso Postigo. El escritor arequipeño Rafael del Carpio puso el apodo de "Riuriu" a Romero cuando era el pianista del elenco estable de Radio Nacional y se placía recorriendo el teclado con los nudillos de la mano para producir este sonido.

Entre los guitarristas que han enriquecido el estilo de acompañamiento con guitarra, están en la lista Fernado Loli, Víctor Reyes, Adolfo Zelada, Carlos Montañez, Alberto Urquizo, Alvaro Pérez, Félix Casaverde y Coco Lagos quién, siendo apenas un chiquillo estudiante en el Conservatorio, se incorporó a la música criolla con gran suceso. Fue guitarrista de Chabuca Granda en presentaciones internacionales. Sus conocimientos sobre música clásica otorgan a su estilo gran variedad y riqueza de acordes, escalas y armonías, ajustados al denominado "toque criollo".



Manuel Acosta Ojeda, Abelardo Vásquez, Luis Alva, Carlos Hayre, Fernando Loli, Nicomedes Santa Cruz y Alberto Urquizo.





Jesús Vásquez acompañada al piano por el "Pato' Villalobos.

Miguel Cañas con su maestro Severino Sedó.

DE JESUS VASQUEZ A IRAIDA VALDIVIA

Intentar una relación pormenorizada de cantantes hombres y mujeres, que alcanzaron nombradía interpretando el cancionero criollo, es tarea que acarrea el riesgo de pecar por defecto, cometiendo innecesarias injusticias. Pero, para los efectos de este libro, debemos correr ese riesgo advirtiendo el compromiso de corregir olvidos que son, sin la menor duda, involuntarios.

En el transcurso de este relato, hemos mencionado una larga lista de cantantes solistas, dúos, tríos, conjuntos, instrumentistas, pertenecientes a las etapas precursoras de nuestra música criolla. Un rápido recuento a partir de los años cuarentas incluye necesariamente a Jesús Vásquez "Reina y Señora de la Canción Peruana". Es verdad que había debutado en 1937 siendo aún adolescente. Pero será a partir de 1940 cuando alcanzará la dimensión especial de ser la mejor interprete de nuestro cancionero. De allí en adelante, Jesús impondrá su estilo, pleno de armonía y profundamente sentimental.

A su tiempo pertenece también Alicia Lizárraga "La Cholita Linda del Perú", título ganado en reconocimiento a su gracia y simpatía. Yolanda Vigil "La Peruana" triunfa en Buenos Aires con la música nuestra; Teresa Bolívar, Esther Granados, Delia Vallejos, Eloisa Angulo "La Criollita" convertida en solista cuando se disuelve el dúo que conformaba con su prima Margarita Cerdeña. Con el surgimiento de Edith Barr se inicia a partir de los años sesentas un proceso renovador de intérpretes, entre las cuales destacan Cecilia Bracamonte, Verónica, Cecilia Barraza, Lucila Campos, Aurora Alcalá, María Obregón, Nedda Huambachano, Lucía de la Cruz, Teresita Velásquez, Lucha Reyes, Maritza Rodríguez, Tania Libertad, Martha Campos, Eva Ayllón e Iraida Valdivia.



Jesús Vásquez en 1939 acompañada por los guitarristas, García Márquez y Barraza y Filomeno Ormeño al piano.





Jesús Vásquez, Alicia Lizárraga, Esther Granados, con Eliosa Angulo y Delia Vallejos fueron bautizadas "Las Cinco Grandes de la Canción Criolla del Perú".

Jesús Vásquez, Reina de la Canción Criolla.

BIOGRAFIA DE LUCHA REYES

Considero mi deber de periodista y en honor a la verdad, referir un hecho que tuvo como protagonista central a la cantante morena Lucha Reyes. Por encargo de Julio Higashi, Jefe de Redacción del "Correo" escribí la biografía novelada de Lucha Reyes en seis capítulos. Con tal motivo en busca de información directa visité a la cantante en su casa frente a un parquecito paralelo a la Avenida México, sector de La Victoria. Diariamente, durante una semana, conversamos tardes enteras con "La Morena de Oro del Perú" sobre su dramática biografía. Testigo de estas charlas fue Raúl Infantes, amigo vinculado al fútbol profesional, lamentablemente desaparecido.

Lucha me refirió, con profusión de detalles, su triste infancia. Hubo momentos en los que, debido a la crudeza de sus relatos, no pudo contener el llanto. Ella me dijo que cuando recién se iniciaba en el canto, participaba en giras al interior del pais y que, en varias ocasiones, no tenía dinero para pagar un cuarto de hotel. Lucha lo contó de este modo y así apareció publicado en "Correo" del año 1969. La biografía alcanzó gran éxito, motivo por el cual poco tiempo después fue anunciada su reimpresión.

En los días previos al relanzamiento, el Director del diario Ing. Enrique Agois, me llamó a su oficina para decirme que algunas personas le habían pedido cambiar esa parte del relato referido a las giras porque aquello no era cierto puesto que la misma Lucha Reyes había modificado el relato. Consideré improcedente la recomendación. Sin embargo, la biografía fue publicada nuevamente sin ese párrafo. Yo no sé si en efecto, Lucha Reyes durmió o no en las bancas de los parques provincianos. No tendría por qué haberlo dicho ni yo por qué dudarlo. Solamente me limité a escribir lo que "La Morena de Oro" me contó por propia voluntad.



Cecilia Bracamonte, Tania Libertad, Iraida Valdivia y Lucha Reyes en 1972 (Foto Caretas).



Lucía de la Cruz.



Eva Ayllón.



Eliosa Angulo.

VOCES MASCULINAS Y DUOS

Roberto Tello dejó los tangos para incorporarse al grupo de los solistas dentro de las características del vals criollo refrescado con nuevas armonías durante la década de los años cincuentas. Rafael Matallana también recogió el encargo de mantener vigentes las voces masculinas solistas, sumándose el chiclayano Panchito Jiménez con su estilo alegre, norteño y jaranero; Luis Abanto Morales, "El Cholo" Berrocal, Eddy Martínez, Arturo "Zambo" Cavero, Pepe Vásquez, Manuel Donayre, Alejandro Barbadillo, también aportaron lo suyo.

Los dúos de ámbos generos y mixtos ocupan un lugar especial dentro de este proceso post—pinglista de nuestro cancionero. "Las Criollitas" Eloísa Angulo y Margarita Cerdeña durante los años treintas abrieron un camino que después transitarían con gran éxito "Las Limeñitas" Noemí y Graciela Polo; "Bertha y Norma" Bertha Campos y Norma Wetzell, hija del gran ludista Nicolás Wetzell; "Las Estrellitas" Luisa y Juana Estrella. En el renglón masculino, en la huella dejada por Eduardo Montes y César Manrique, se inscriben los hermanos Ricardo y Alejandro Govea, quienes mantuvieron su programa del medio día por Radio Mundial, por espacio de veinte años y hasta un poco más. También destacaron Luciano Huambachano y César Pizarro, Manuel y Oswaldo Campos, los primeros Morochucos, Tito Ego Aguirre y Luis Sinfuentes, quién falleció en Buenos Aires cuando el dúo realizaba una existosa gira internacional en 1945.

También formaron dúos sobresalientes Jorge Costa y el "Chino" Angel Monteverde y "Los Dávalos" Víctor y José Dávalos, procedentes de Arequipa. Recuerdo cuando en la segunda mitad de los años ciencuentas, la compañía de aviación Faucett nos invitó a Alfonso Grados Bertorini, entonces Director de Informaciones de "La Prensa", a Jorge Donayre "El Cumpa" y a mi, redactores de este diario, entre un buen número de periodistas de Lima, para un viaje



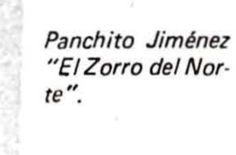
Eloisa Angulo y Margarita Cerdeña "Las Criollitas".



Noemí y Graciela Polo "Las Limeñitas"



Ricardo y Alejandro Govea.



Panchito Jiménez "El Zorro del Norte".



Pepe Vásquez.

a la ciudad de Arequipa, con motivo de una celebración especial. El almuerzo servido en un restaurante de la campiña mistiana, fue amenizado por Los Dávalos. Ellos impresionaron a los visitantes entre quienes se encontraba también el Ing. Alfonso Pereyra, Gerente de Radio El Sol. No pasaría mucho tiempo después de aquel encuentro, cuando llegaron a Lima los cantantes arequipeños contratados por dicha radioemisora. El éxito de la pareja fue total y aún se recuerda la voz especialmente aguda y sentida de Víctor Dávalos, finalmente afincado en Nueva York.

DUOS MIXTOS YCONJUNTOS

Rosa "La Limeñita" Ascoy y su hermano Alejandro son obligado punto de partida en la historia de los dúos mixtos en la interpretación de nuestro cancionero. Ellos fueron la mejor expresión del estilo barrioaltino. Iniciados en la década de los años treintas, mantuvieron su actividad artística hasta 1986, cuando falleció Alejandro a los pocos días de haber actuado en Palacio de Gobierno. Fue con motivo de la invitación formulada por el Presidente de la República Dr. Alan García interesado en conocer los problemas de los artistas peruanos a fin de buscar adecuadas soluciones.

Cuando en 1964 inicié la investigación sobre la vida de Felipe Pinglo y en general, sobre la música criolla peruana, prácticamente rescaté del olvido en que se encontraban La Limeñita y Ascoy. Ellos cantaban en el restaurante "El Parral" en el Rímac, atrás de la Plaza de Acho a media cuadra de la casa de Pedro Espinel. Era uno de los contados lugares donde se cultivaba la música criolla, sin contar, claro está, a los clubes musicales.

Allí entrevisté a los hermanos Ascoy y publiqué el reportaje a doble página en el dominical "7 Días" del diario La Prensa. Aquello parece que produjo la revalorización del



"La Limeñita" Rosa Ascoy y su hermano Alejandro durante unas celebradas actuaciones radiales en 1939. El dúo tuvo vigencia hasta 1986 cuando falleció Alejandro



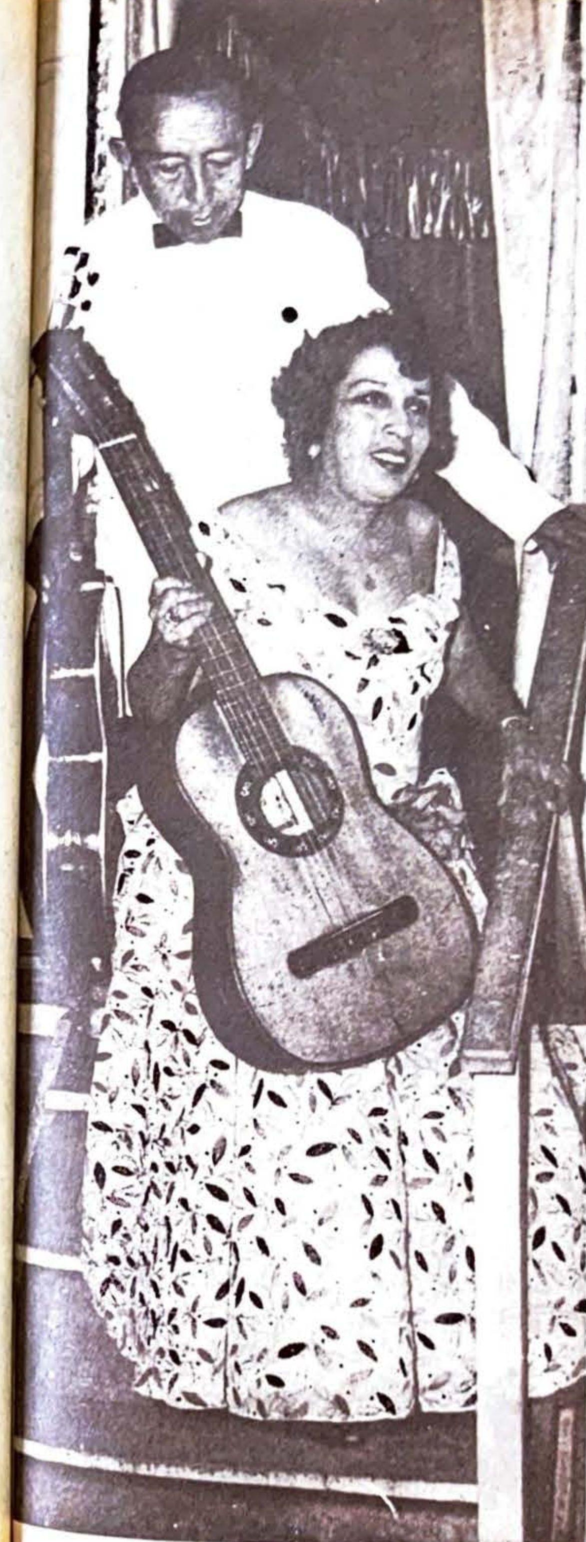
Oscar Avilés, Jesús Vásquez, Luis Abanto Morales y Arturo "Zambo" Cavero y Augusto Polo Campos, galardonados por la Comisión de Arte de la Organización de Estados Americanos OEA en Washington.

dúo pues a partir de aquella nota, sucedieron muchas más en otros diarios restituyendo a los Ascoy en auténtico mérito dentro del proceso de la música criolla peruana.

Tal vez corresponden al dúo mixto compuesto por Irma Céspedes y Oswaldo Campos, calificativos especiales a la calidad musical que alcanzaron a partir de 1954. Oswaldo había sido la segunda formidable voz de Javier Gonzales en "Los Trovadores del Perú". Al disolverse el conjunto al cabo de una gira por Chile y Bolivia, Campos retornó a Lima donde inició a su esposa Irma, en los secretos de la música costeña. Los valses de Abelardo Núñez titulados "Imaginación", "Ansias" y "Embrujo" sirvieron para su definitiva consagración. Oswaldo Campos formó dúo después con Eddy Martínez. A Irma la hemos escuchado cantando con su hijo Oswaldo Campos.

En la breve historia de los dúos mixtos, se registró un hecho singular y extraordinario: Alejandro Cortéz, primera voz de Los Morochucos, con Noemí Polo, segunda voz de su hermana Graciela en el dúo "Las Limeñitas", hicieron dúo sensacional para grabar el vals de Abelardo Núñez "Cuando tú no estás" y "La Cabaña" de Alejandro Sáenz en único disco de 45 rpm. Aquello forma parte de la antología de la canción costeña. No repitieron la extraordinaria ocurrencia.

Los Hermanos Trigo resultan últimos exponentes de una modalidad que está perdiendo adeptos. Las tendencias se orientan más bien hacia la integración de tríos y cuartetos de los cuales, también sea dicho, son contados los que animan el gran espectáculo musical criollo.



La Limeñita y Ascoy cuando actuaban en El Parral, en el Rimac. Integraron el mejor dúo mixto que se recuerda.



Javier Gonzáles y Oswaldo Campos, dúo masculino triunfador en Argentina.

TRIOS Y CUARTETOS

Es a partir del año 1950 cuando se inicia una época especial para los tríos de música peruana. Sin duda, fue marcada la influencia del trío melódico mexicano "Los Panchos" formado por Chucho Navarro, Hernando Avilés y Alfredo Gil, ejercida sobre cantantes y guitarristas criollos, a partir de 1949. Pero también es importante consignar el aporte valioso de "Los Morochucos" Avilés, Cortéz y Ego Aguirre, triunfantes desde 1947 con nuestro cancionero.

Surgen entonces "Los Chamas" Washington y Rolando Gómez, Humberto Pejovés primero y después Pedrito Otiniano y por último "Pajarito" Bromley. Siguen "Los Romanceros Criollos" Lucas Borja, Guillermo Chipana y Julio Alvarez; "Los Embajadores Criollos" Rómulo Varillas, Carlos Correa y el "Chino" Rodríguez; "Los Trovadores del Norte" de Rafael Otero: "Los Cholos" de Miguel Cabrejos; "Los Caciques" de Rafael Amaranto", "Los Mochicas" de Nicolás Seclen y muchos más.

Durante los últimos viente años, dos cuartetos copan el escenario criollo: Los Hermanos Zañartu y Los Hermanos Aguirre. Ellos han armonizado sus voces de tal modo, hasta alcanzar un especial afinatamiento. El vals "Mi Peru" del "Chato" Raygada, grabado por Los Zañartu, sirvió de fondo musical en la campaña política del Dr. Alan García Pérez en 1985, a la Presidencia de la República.

Los Aguirre surgen cantando los vales con marcada tendencia melódica. Pero con mucha gracia y sabor aportado por Meche y Maritza, con el formidable soporte de las

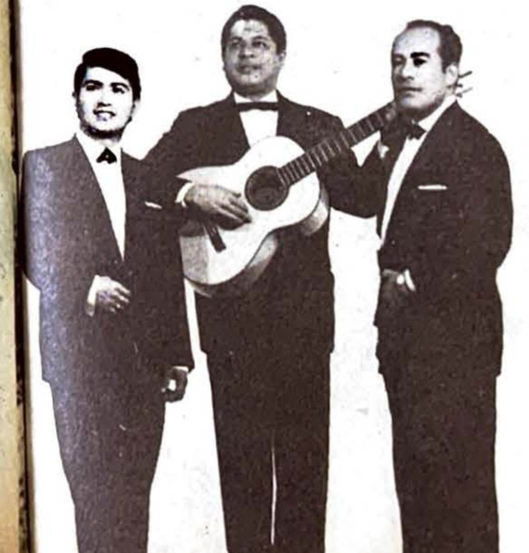


Carlos Correa, Rómulo Varillas y Alejandro Rodríguez "Los Embajadores Criollos" calificados ídolos del pueblo.

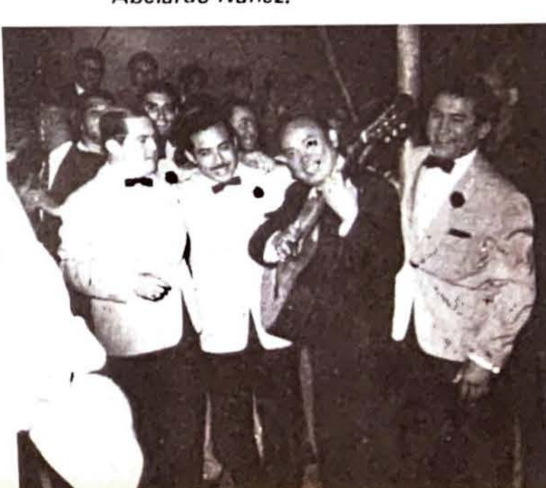


Alfredo, Meche, Maritza y Armando "Los Hermanos Aguirre" son de Lambayeque y triunfaron en Lima.

"Los Trovadores del Norte" Rodríguez Otero y Arrieta, con la música de Piura.



"Los Chamas" Washington y Rolando Gómez y "Pajarito" Bromley, acompañando a Luis Abelardo Núñez.



voces de Alfredo y Armando. El surgimiento de Los Aguirre se inicia cuando con David Odría organizamos el Primer Festival de Peñas para la Feria del Hogar. Esta cita tuvo un comienzo deprimente pues varios Clubes Musicales negaron su concurso, afirmando que se trataba de un engaño. Sin embargo, hacia la tercera fecha, el Festival cobró extraordinario interés, al punto de convertirse en la principal atracción musical de la Feria, durante cinco años, entre 1975 y 1980.

Armando Aguirre manejaba con gran éxito su Peña "Las Guitarras" en Barranco. En esta empresa como en todas las que emprendieron los Aguirre, contaron el apoyo singular y amoroso de su mamá Evangelina, cariñosa expresión de criollismo puro, norteño, sentido, alegre y generoso. Ella falleció inesperadamente en 1987 dejando a sus hijos artísticamente realizados.

Me correspondió animar a Meche, Maritza, Armando y Alfredo, a integrarse en cuarteto para reforzar la particpación de "Las Guitarras" en el Festival de Peñas. Ganaron los principales premios por méritos propios, reconocidos por el público y el Jurado que integramos David Odría, Manuel Acosta Ojeda, Luis Abelardo Núñez, el periodista Manolo Salerno y yo. De allí en adelante, Los Aguirre quedaron incorporados a la historia de nuestro cancionero popular.

BANDAS, ORQUESTAS Y SINFONICA

El repertorio creado por nuestros músicos y poetas generalmente autodidáctas, mereció buen trato de las Bandas de Música de los institutos militares, de la Guardia Civil y en especial la Republicana, tal vez la más famosa de todas ellas. Las recordadas retretas en las plazuelas convocaban al vecindario entusiasmado con los valses, polcas y la impostergable Marinera de fin de fiesta.

En la relación de conjuntos y orquestas que dieron gran impulso a nuestra música, se cuentan la típica de Rodolfo Coltrinari y la agrupación de Lorenzo Humberto Sotomayor, en ambos casos a partir de 1940. En los cincuentas apareció la orquesta de Manolo Avalos, la agrupación de Andrés de Colbert, el grupo Los Violines de Lima de Víctor Santos y durante los años recientes la orquesta de Víctor Cuadros.

En el nivel superior más de una vez la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Theo Buchwald incluyó en su programa temas de Valcárcel, Alomía Robles y Pinglo. Esta fue una buena costumbre que se ha perdido y que debía formar parte importante e inseparable del carnet musical de la primera agrupación musical peruana.

CAJONES Y CAJONEADORES

Algunos dicen que el Cajón es instrumento de percusión original peruano, producto de la necesidad manifiesta de los negros campesinos de la costa, de contar algún reemplazante de los sonoros tambores del Africa ancestral. Dificilmente se encuentra en otros lugares al Cajón tal y conforme es pieza importe de acompañamiento ritmico en la Marinera y los bailes y danzas de ascendencia africana. El Cajón peruano es machiembrado, es decir, no tiene clavos. Pero la placa anterior debe mantener espacios casi imperceptibles con el cuerpo de la caja, donde se sienta el cajoneador y repiquetea hábilmente con golpes de palma y dedos de manos ágiles y encallecidas de tanto golpe.

Cualquiera sea su orígen, lo cierto está en que los mejores cajoneadores (que no es lo mismo decir cajoneros) han nacido en el Perú. Entre todos los conocidos, goza de grato recuerdo y gratitud criolla, Francisco Monserrate, a quién se atribuye la construcción del primer cajón con cuerpo de cedro, tapa de triplay y una circunferencia de doce centímetros en la placa posterior, para "la salida del sonido". Don Porfirio Vásquez construyó Cajones más grandes y cuadrados, hasta llegar al definitivo instituído por el "Gancho" Arciniegas, en opinión de los conocedores, el mejor cajoneador de todos Fue integramente titular del conjunto "Ricardo Palma" desde su fundación en 1936 hasta su muerte en 1972. De este grupo fue figura preponderante Juanito Criado "El Arquero Cantor", futbolista del Deportivo Municipal y primera voz en los temas del folklore negro peruano.

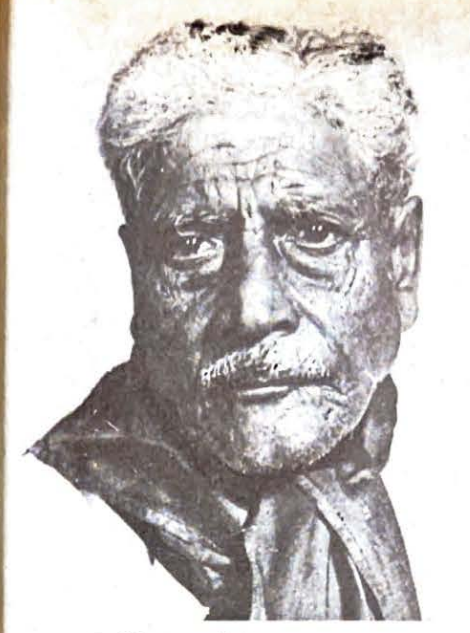
Juan Criado fue el creador o, en todo caso, quién popularizó una forma de "replana' utilizando los apellidos de las personas. Alcanzó gran difusión y aún ahora se la utiliza en los medios populares, como expresión de picardía e ingenio. Arístides Ramírez "El Mono" fue magnífico cajoneador de "Fiesta Criolla", lo mismo Pepe Barrenechea Canano. En los últimos tiempos, Gerardo Fernández Lazón "Pomadita" mantiene la tradición.

Ronaldo Campos, director del afamado conjunto "Perú Negro' es posiblemente el último de los grandes cajoneadores clásicos. Por su forma de golpear la madera del instrumento, por la síncopa de su repiqueteo y fundamentalmente por el color y sabor evidentemente negros que impone a su estilo de tocar, está considerado entre los "grandes".

No se crea que el Cajón es cultivado solamente por negros, morenos o zambos. También la gente de color claro ha repiqueteado con clase sobre las maderas celosas del original instrumento. Entre ellos, los más notorios son, sin duda, los Dres. Enrique Pinilla Sánchez Concha quién llegó a Ministro de Trabajo en 1969 y José Durand Flores, acucioso investigador del folklore negro peruano y catedrático de Literatura Hispanoamericana en Universidades de Francia y Estados Unidos. El Dr. Durand devolvió a la música negra y sus danzas, a su lugar de importancia dentro del acervo nacional, mediante el conjunto "Pancho Fierro".

EL DIA DE LA CANCION CRIOLLA

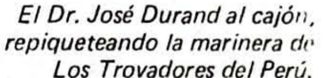
El día 18 de octubre de 1944 fue promulgada por el Presidente Manuel Prado la ley creadora del Día de la Canción Criolla, aprobando así la iniciativa lanzada por el periodista



El "Gancho" Arciniegas, el mejor ejecutante del cajón rítmico original instrumento de percusión para acompañar la música negra,



Ronaldo Campos, director de "Perú Negro", el último cajoneador clásico



El Dr. José Durand al cajón, repiqueteando la marinera de Los Trovadores del Perú.



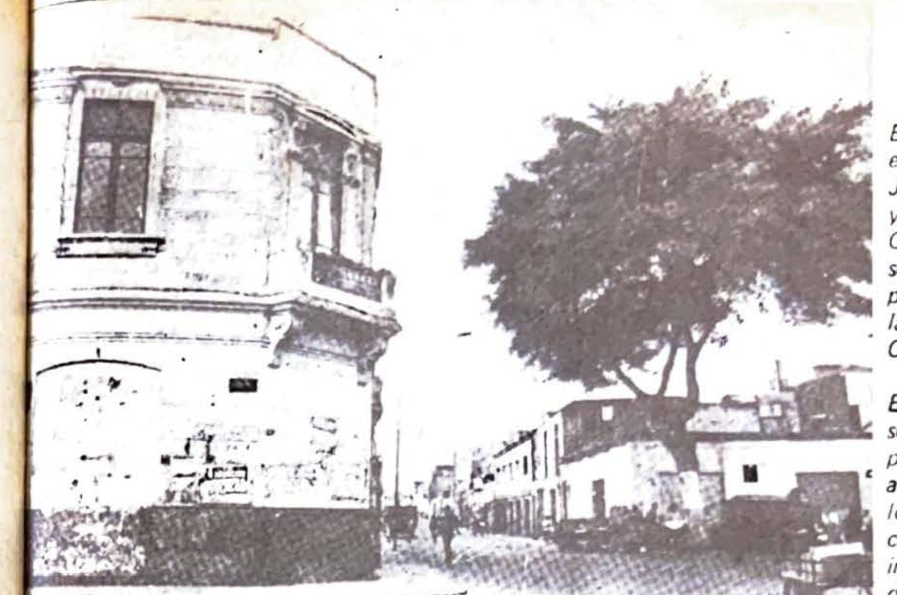


"Pomadita" Lazón sigue la huella.

Juan Manuel Carrera. Hubo necesidad sin embargo, de modificar la fecha, cambiándola al 31 de Octubre, porque el 18 hace su primera salida a la calle el Señor de las Nazarenas, el Cristo Morado de Pachacamilla. Desde aquella fecha hasta el presente, este Día concentra en Clubes Musicales, Peñas y cuanto lugar sirve para jaranear a lo mejor de nuestro criollismo, lo mismo a todos los que aman esta forma singular de peruanidad.

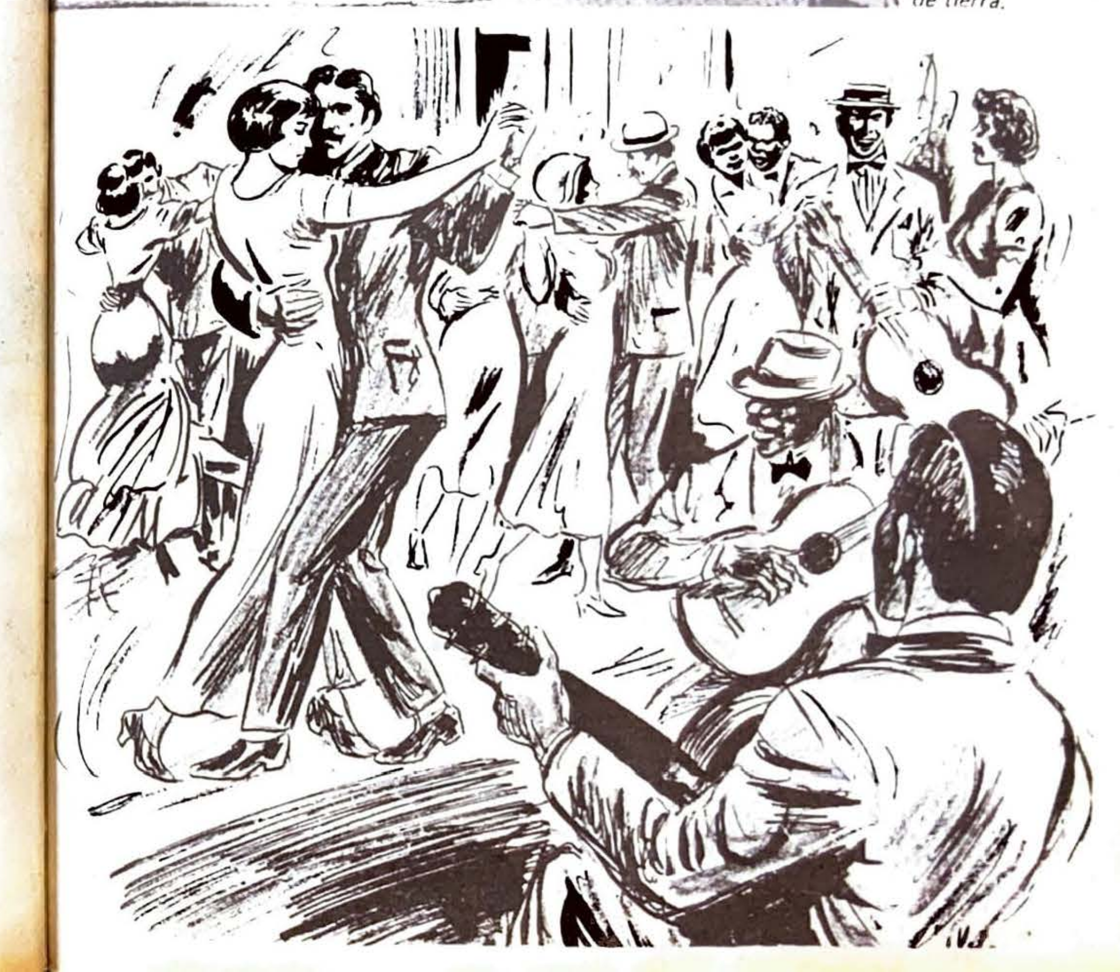
En documentado artículo publicado en El Comercio del 9 de Octubre de 1987, Gonzalo Tealdo historió la creación del Día de la Canción Criolla. Anotó, entre otras referencias, las siguientes: "Se celebró por primera vez en la esquina de los jirones Huánuco y Antonio Miró Quesada, vale decir las calles de Acequia de Islas y Naranjos, en los altos, casa donde nació y murió Rómulo Sessarego, el bien recordado cameraman y fotógrafo, cuya gran afición le permitió donar antes de su muerte, un valioso acopio al Ministerio de Educación. Sessarego alquiló esa finca de dos pisos al Centro Musical Carlos A. Saco, ateniéndose a su gran amistad con Juan Manuel Carrera, vecino conspicuo de los Barrios Altos y presidente de la institución, demandó en muchas oportunidades como contribución institucional el importe de la merced conductiva mensual".

Sigue: "¿Quién fue el artífice de esta efemerides dedicada al acervo popular costeño? Tampoco la respuesta se hace esperar: fue Juan Manuel Carrera quién pese a estar informado que la disposición Suprema ya estaba para la firma del Jefe de Estado, para lograr un sólido frente y festejar bien al cancionero ciudadano, preparó un memorial que hizo firmar a presidentes de otras instituciones similares. Este memorial se hizo conocer en una frejolada ofrecida en el "Carlos A. Saco", dos días antes conocerse la expedición de la Resolución y como una muestra de simpatía a dicho movimiento, los invitados de honor a la comida, el diputado por Lima Felipe Andrade, Elvira Miró Quesada, Alejandro Ayarza



Balcón en la esquina de los Jirones Huánuco y Antonio Miro Quesada, donde se celebró el primer día de la Canción Criolla.

El vals criollo se baila muy pegadito, debido a la estrechez de los cuartos del callejón y al irregular piso de tierra.



"Karamanduka", Fernando Graña Elizalde, Jorge Carcovich y otros que sentimos no recordar, firmaron el memorial. Pocos días después, la noche del 31, ante una multitud de más de cinco mil personas, mayormente vecinos de los Barrios Altos, presenciaron una inolvidable verbena criolla que se desarrolló desde el balcón que hace ochavo con las calles ya mencionadas. El Presidente de la República (Manuel Prado) desde este novedoso escenario, dió lectura al Decreto Supremo que creaba el Día de la Canción Criolla, destinado a contribuír a la difusión y el apoyo del acervo popular costeño; luego de las emotivas palabras de Carrera, antiguo servidor de El Comercio y de reconocida trayectoria como propulsor del criollismo, se desarrolló un desfile de astros y estrellas del cancionero limeño, siendo las primeras principalísimas figuras "La Limeñita y Ascoy" que iniciaron su actuación cantando el vals de Ayarza "La Palizada".

LAS PEÑAS Y CLUBES MUSICALES

Don Pedro Espinel fundó el primer Club Social y Musical en 1936, dedicado a Felipe Pinglo, pocos después de su sepelio. De allí en adelante nacieron otros, innumerables, como los conocidos "Breña", "Bocanegra", "Mercedarias", "Patria, Amistad y Criollismo", "Callao", "Barranco", "Tipuani", "Unión", "Bartola Sancho Dávila", "La Unión", "Victoria", "Huancavelica"..

Es importante anotar lo siguiente: los Clubes Musicales fueron durante muchos años, cenáculos donde se juntaban los cantantes, compositores e instrumentistas más calificados del barrio o del sector. Allí se forjaron desde muy jóvenes, quienes después se convertirían en expresiones de este acervo musical.

Es a partir de 1975 cuando, debido al extraordinario éxito alcanzado por el Festival de Peñas Criollas, en la Feria del Hogar, la mayoría de restaurantes aprovechó la euforia



La Limeñita y Ascoy fueron grandes animadores de las Peñas Criollas y de los Clubes Musicales, donde se les idolatraba.



La Peña "Las Guitarras" de Armando Aguirre en Barranco, lugar donde se cultiva la música criolla.

Día de fiesta en el Centro Musical Felipe Pinglo, fundado por Pedro Espinel el mismo día del sepelio de Pinglo en 1936.



del momento y agregó el título de Peña o cambio por el de Peña Turística el que hasta poco antes había sido solamente Restaurante. Este detalle sirve para diferenciar a los Clubes Musicales de los Restaurantes—Peña: los primeros son bastiones del criollismo donde se hace música sin fines de lucro. En los otros existe un manifiesto interés comercial.

ANIMADORES Y DISQUERAS

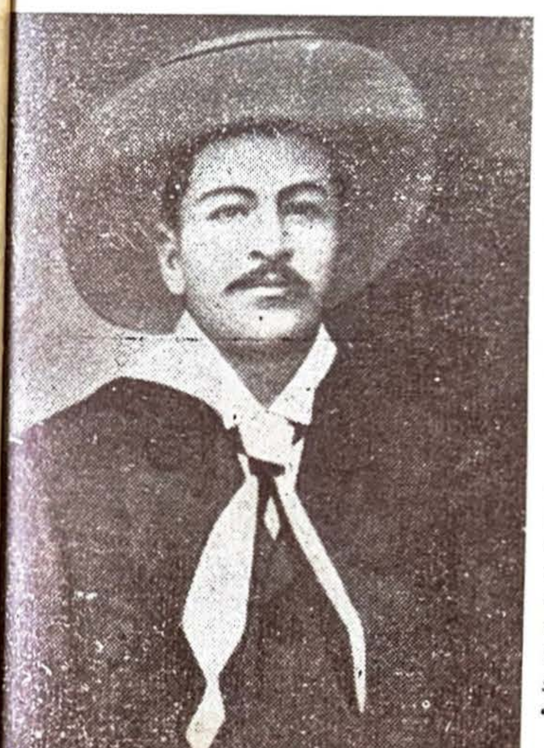
El movimiento musical criollo, desde los tiempos del "Cojo" Soria, de "La Palizada" a fines del siglo pasado, ha contado personajes singulares entregados a la especialísima tarea de divulgar, promover, recopilar, presentar, es suma, animar de algún modo las citas con nuestro cancionero. Aurelio Collantes aparece como la figura más representativa del género fue recopilador, compositor, empresario, recitador, decimista y por si todo eso fuera poco, poeta.

De Collantes son los primeros folletos y pequeños libros sobre Música Criolla. Son incontables sus postales con sus versos cantando la entrada de Piérola por Cocharcas, y el deslumbramiento de Bartola Sancho Dávila bailando Marinera en los Amancaes; otras con sus elegías a la criolla Virgen del Carmen, a la que César Miró dedicó su vals "Se va la Paloma", y más de una con décimas dedicadas a la Marinera, la Palizada, a Lima de antaño.

Carlos Alfonso Delgado alcanzó especial notoriedad cuando, de animar programas criollos en Radio Victoria, saltó a la televisión como maestro de ceremonias del recordado "Festival Cristal" creado, dirigido y realizado por Benjamín Cisneros y Jorge "Cumpa" Donayre. Aquellas ediciones de singular calidad, auspiciaron el surgimiento de nuevos intérpretes hombres y mujeres; alentaron a los compositores debutantes y entusiasmaron a los consagrados quienes recibieron La Guitarra de Plata en prueba de reconocimiento a su contribución en favor de nuestro cancionero popular.



Reunión de criollos para celebrar a Bartola Sancho Dávila, la Reina de la Marinera. Allí están en primera línea: Chabuca Granda, Rosa Ascoy, Alicia Lizárraga, Bartola, Teresa Velásquez, Carlos Correa, Parados: Víctor Dávalos, "Pichirro" Salinas, Teresa Bolívar, Lorenzo Humberto Sotomayor, Alicia Maguiña, Rómulo Varillas, Alejandro Ascoy, Elías Ascuez, Pancho Bellesteros y otros.



Luis Pardo Novoa, el guerrillero huaracino abatido en el puente de Cajacay, motivó a Abelardo Gamarra para escribir la letra del vals "La Andarita" sentida composición en la que el guerrillero añora a su amada.

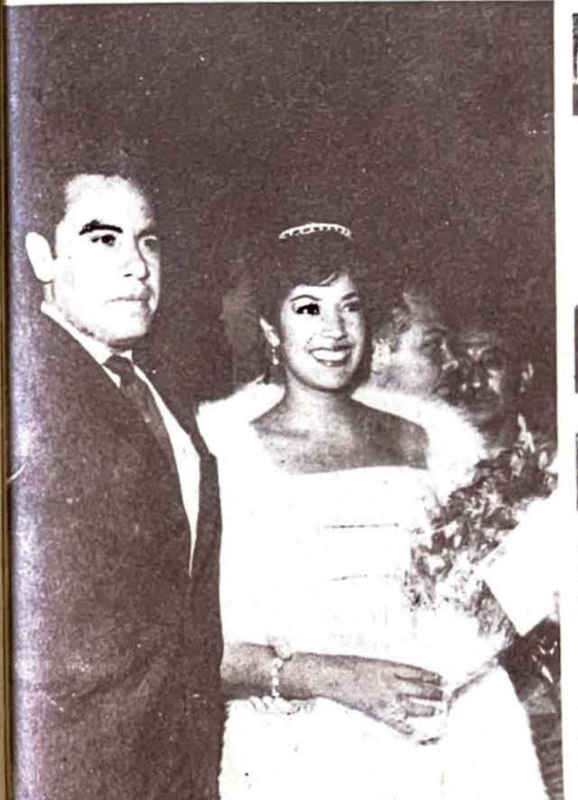
Es decir, fue uno de las mayores aportes que se recuerda, recibidos por la música criolla peruana.

David Odría era un debutante animador de los programas de auditorio de Radio Atalaya, cuando la emisora tenía sus estudios en el Jirón Washington, en 1950. David tuvo a su cargo las recordadas ediciones del medio día con "Los Embajadores Criollos". José Lázaro Tello es otro de los animadores dedicado exclusivamente a la promoción y difusión de la música peruana. Durante 25 años condujo por Radio Victoria, el programa criollo del medio día, creando un estilo en tal tarea Raúl Infantes pertenece a las promociones recientes de animadores, en la línea de esta particular actividad.

En cuanto a las disqueras, Sono Radio bajo la dirección musical de Mario Cavagnaro, FTA con Oswaldo Vásquez, Odeón con Oscar Avilés y El Virrey de Polidoro García, entre las principales, han dedicado apreciable empeño orientado a difundir y perdurar en el tiempo, gracias a las técnicas del disco y la cinta magnetofónica, la riqueza escencial de la música criolla del Perú.



Directiva del Centro Musical "Felipe Pinglo" entre los que aprecia a Mauro Garcés, Humberto Cervantes y "Pichirro" Salinas.





Hugo Romero al centro, preside el Centro Musical Tipuani donde se hace auténtica música criolla.

Augusto Polo Campos y Edith Barr, personajes de la música criolla animadores de Peñas y Centro Musicales

EL PARALELISMO CREATIVO

Dentro de la música criolla peruana se dan casos de sorprendentes coincidencias en la línea melódica de unos con otros temas; los hay de copia ingenua y también plagio de las estructuras básicas de una canción original. Es un fenómeno común y universal.

Es lo que he denominado "Paralelismo Creativo" después de comprobar producciones similares de compositores sin ninguna relación entre sí, residentes en lugares alejados unos de otros. En 1958 tuve oportunidad de escuchar a un cantor y guitarrista de chacra, dentro de un chichería en Catacaos (Piura), interpretando un vals con varias frases musicales de "La Flor de la Canela" de Chabuca Granda. Pregunté al trovero por la procedencia del vals que cantaba. Pero no supo o no pudo ofrecer una explicación convincente:

— Se la aprendí a mi padrino, allá en el campo.
— ¿Hace mucho tiempo?
— Claro, cuando tenía 15 años más o menos.
— Y tu padrino ¿dónde la aprendió?
— No sabría decirle, pero alguna vez comentó que mi abuelo le había enseñado muchas de estas canciones.

La línea melódica de aquel vals llamó mi atención porque varios de sus pasajes se parecían extraordinariamente a otros de "La Flor de la Canela". Debo advertir que entre una y otra canción advertí marcadas diferencias de fondo. La del cataquense era casi repetitiva en tanto que "La Flor de la Canela" tiene una riqueza musical que no admite duda o debate como creación propia y original de Chabuca Granda.

Sin embargo, este es un caso que encaja perfectamente dentro de lo que he denominado "Parelalismo Creativo". El caso se repite con la marinera "Esta es mi tierra" de Oscar Avilés.

Coincide en varios pasajes con uno de los cánticos entonadas durante el descanso por la soldadesca del guerrillero mexicano Pancho Villa. El ritmo es diferente: la peruana es marinera, estilo popular costeño, acompasado y alegre. La versión mexicana era más bien lenta, doliente, canción de pena, sentimental, cantada en grupo durante las pausas breves que preludiaban las acciones guerreras del impredecible Villa.

CUATRO LINEAS PARA EL CIELO

Dentro del renglón de la "Copia Ingenua" encaja el vals "Carta al Cielo" firmado por Salvador Oda y registrada por él en la Asociación de Autores y Compositores APDAYC. Se trata en verdad, del tango "Cuatro Líneas para el Cielo" de los argentinos Yisso y Galluci. Uno de los versos del tango y del vals, dice lo siguiente:

> Si han de llevarme preso lo siento por mi madre
> y por la pobre carta que nunca llegará
> En ella le preguntó por qué se fue tan lejos
> dejándonos tan solos, a mi y a mi papá.

Oda adaptó el tango al ritmo de vals y peruanizó algunas expresiones argentinas para cuadrar los versos a las exigencias del vals. Alguna vez conversamos con Salvador Oda en Trujillo sobre este punto. En principio negó que "su vals" fuera una copia de su similar argentino. Eludió el diálogo al respecto. Sin embargo advertimos en sus pocas palabras un hecho singular: no había sido su intención adjudicarse la paternidad del tema. Simplemente había hecho la adaptación porque le agradó el tango. La versión peruanizada tuvo éxito y entonces, en todos lados, se habló del "vals de Salvador Oda".

Frente a tal suceso faltó al compositor trujillano decisión para revelar la auténtica procedencia del tema. Este es un caso de "Copia Ingenua" debidamente comprobada. Además, existe una indiscutible razón de tiempo: el tango fue creado y grabado en 1945 en tanto que el vals apareció en 1963. Oda firma valses entre los que se cuenta "El Arbol de mi Casa" con marcadas influencias del vals argentino.

Este hecho incrementa la anécdota de nuestra música popular costeña. Pero también promueve impostergables dudas acerca de numerosa obra criolla, en la que son evidentes los testimonios probatorios de tales plagios.

LA NOCHE DE TU AUSENCIA

Mario Cavagnaro es autor del vals "La Noche de tu Ausencia". Sus 25 primeros compases corresponden al fragmento inicial de la canción "Hello Dolly"; tema central y el más importante de la comedia musical norteamericana del mismo nombre. De allí en adelante, el desarrollo del vals es propio de Mario. Este es un caso de "copia" indiscutible. Sin embargo el hecho se ha tomado con mucho más sentido del humor que con intención legalista, y se ha pasado por alto la comisión de la falta. Además, la creatividad de Cavagnaro y su merecido prestigio en los medios de la producción de música criolla, han influído en la admisión de "La Noche de tu Ausencia" como propio en su totalidad, de su inspiración.

En Enero de 1969 años más, años menos integramos con Mario Cavagnaro y otras personas el Jurado del Festival de la Marinera en Trujillo. Entonces se realizaba la competencia en la cancha de basquet del Club Libertad. Al cabo del fin de fiesta, un domingo a las 6 de la tarde, dejamos en su punto la peñita que se había armado en el club con directivos de la institución más Miguelito Cañas y Eloísa Angulo. Retornaba a Lima en mi viejo Ford verde, acompañado por Carlos Sánchez Luna Victoria, artefinalista del suplemento dominical "7 Días" de La Prensa, del que yo era Editor.

Mario me pidió que lo trajera a Lima, donde llegaríamos el lunes de madrugada, porque esperar el avión al día siguiente, le significaba perder todo el lunes. Ya en la carretera y con la noche encima, considerando que estabamos con varios wiskis entre pecho y espalda, dijo Mario:

— Voy a contarte algunas cosas sobre mi vida de compositor...
—Y eso ¿por qué? —pregunté por pura curiosidad.
—Para que no te duermas en el timón— fue toda su respuesta.

A partir de ese instante, Mario Cavagnaro me reveló una serie de historias y anécdotas referidas a su variadísima y extraordinaria producción. Para el caso de este capítulo, fue en la madrugada cuando le dije que "La Noche de tu Ausencia" era una copia de "Hello Dolly". Con los ojos cerrados, casi vencido por el sueño, respondió:

— ¿Ah, sí?

Allí acabó el diálogo. Mario firma también un vals poco difundido, cuya segunda parte toma integros los versos dedicados a María Chucena, personajes del folklore mexicano cantado en el jarabe tapatío que lleva su nombre: "María Chucena no techa su casa ni techa la ajena..."

JUNTITO A LA HUACACHINA

El caso de la polka "A la Huacachina" puede ubicarse dentro de lo que he denominado "Copia Ingenua" como ocurrió con "Carta al Cielo". A principios de los años cuarentas empezó a sonar con mucha fuerza en las ciudades de la costa peruana, una polkita muy movida, de fácil melodía y versos elementales. Recuerdo haberla escuchado por primera, vez en el Barrio del Frigorífico del Callao, por aquellos días lugar de paseo, a donde concurrían familias de Lima y Callao en busca de potajes a base de pescados y mariscos.

Durante los años siguientes, "A la Huacachina" quedó incorporada con méritos propios, a la extensa lista de las canciones imperecibles de nuestro acervo criollo. En 1963 mi curiosidad acerca del tema nació al cabo de una conversación informal con el recordado Juanito Criado "El Arquero Cantor". Su versión sobre esta polka era distinta a la admitida como auténtica en los medios populares, inclúsive por la APDAYC donde aparece registrada por Francisco Pérez, violinista iqueño profesor de música, en condición de único autor. Criado me confió lo siguiente:

— El autor de la polkita no es Pancho Pérez, como todos creen. Fue un camalero del Frigorifico del Callao llamado Aurelio Visosa, quién la compuso en 1939...
— ¿Como se puede probar eso? — fue mi pregunta.
— En primer lugar porque, si repasas la letra de "A la Huacachina", ninguno de sus versos habla de la laguna iqueña, como es de suponer...
— Es argumento insuficiente — repliqué con la intención de escuchar mayores informes de Juan.
— La letra se refiere a una huaca que había cerca al Frigorifico, lugar de cita de los enamorados. Presumo que Emilio Visosa tenía algún cariño por allí. Por eso dice: Juntito a la huaca, china, una mañana te ví...
— Puede ser — expresé denotando alguna duda— es una buena explicación, pero...
— Y para que te convenzas del todo —agregó Juan— toma este recorte de "La Lira Limeña". Da cuenta del sepelio de Visosa "Autor de la polka" A la Huacachina" ¿suficiente?

En mi afán de arribar a un punto indiscutible sobre el verdadero autor de la polka, entrevisté poco después a Lucho de la Cuba, en su casita de la urbanización San Eugenio. Fue para conocer sus impresiones sobre la vida y obra de Felipe Pinglo Alva. Casualmente surgió el tema referido "A la Huacachina". Le dije que el autor era Pancho Pérez, el iqueño...

— No, de ninguna manera —fue su respuesta instantánea Fue Emilio Visosa. El era camalero. Había trabajado en el Frigorífico del Callao y pasó al camal del Puente del Ejército que yo administraba en 1939. Cuando terminaba su trabajo, Emilio se sentaba cerca a la puerta del Camal y recuerdo perfectamente como tocaba esa polka, en su rondin "Seductora" esos de marca Honner.
— ¿Usted le preguntó alguna vez por la polka?
— Claro. Me dijo que la había compuesto cuando trabajaba en el Frigorífico...Usted sabe, en esos tiempos no se concedía mayor importancia a estos hechos porque los compositores de música criolla significaban poca cosa. Pero no puedo olvidar ese brevísimo diálogo.

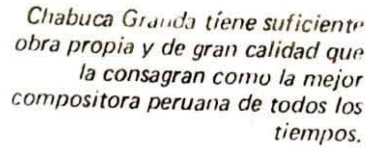
Para confirmar los datos acerca de la paternidad de "A la Huacachina", viajé a Ica, en busca de don Pancho Pérez. Lo encontré en su estudio, una habitación modesta donde las partituras estaban desaparramadas sobre una vieja mesa de madera. Su descolorido violin aguardaba sobre un castigado sillón, las pulsaciones del maestro. Era entonces un hombre de setentitantos años.

Al cabo de una breve conversación sobre su vida, su violin, y sus labores de profesor, abordé el tema de la discutida polka:

— Don Pancho ¿cual es la verdadera historia de "A la Huacachina"?
— Le contaré como ocurrió aquello —Don Francisco tomó asiento sobre una vieja mecedora y oscilando suavemente refirió su versión— Una madrugada de 1940 salíamos de la fiesta de Carnavales en el Hotel Mossone, mi amigo Armando Penagos, Francisco Flores Chimarro y yo. Aurelio era pisqueño y había venido a la fiesta, como hacía todos los años. Al salir al corredor que bordea parte de la laguna, sentí una repentina inspiración musical y entonces empecé a tararear la melodía para fijarla. Me gustó y entonces la repetí una y otra vez.



Juan Criado "El Arquero Cantor" con chompa a cuadros, junto al zaguero de Universitario, Arturo Fernández. Criado fue cantante del folklore negro con el grupo "Ricardo Palma".



Chabuca Granda tiene suficiente obra propia y de gran calidad que la consagran como la mejor compositora peruana de todos los tiempos.





Oscar Avilés es autor de la marinera "Canto a mi Tierra" con algunos rasgos musicales parecidos al cántico de los guerrilleros del mexicano Pancho Villa.

Cuando llegamos a Ica, la música estaba lista lo mismo que la mayor parte de sus versos escritos por Flores Chimarro. Lo demás fue cosa fácil...

— Yo tengo otras versiones sobre la paternidad de la polka— dije a don Pancho, interrumpiendo su relato.

— Seguramente le han dicho que el autor es Emilio Vivosa —respondió sin inmutarse— Ya me lo habían contado. No importa. Fijese: en la APDAYC está registrada a mi nombre y aquí le obsequio una de las primeras partituras de la polka reconocida como mía sin objeciones importantes. Fíjese, la letra la corrigió Lucho Legarda. Yo sé que esto es verdad lo demás me tiene sin cuidado...

¿Quién fue el autor de la famosa polka "A la Huacachina? ¿Emilio Visosa o Francisco Pérez? ¿Otro caso de "paralelismo creativo" o tal vez de "copia ingenua"? Será difícil desentrañar el misterio porque son fallecidos todos los protagonistas de esta historia...

IDOLO TU ERES MI AMOR

Con el vals "Idolo" se presenta otro caso de serias dudas sobre su verdadero autor. Los criollos de Monserrate atribuyen la creación del famoso vals a Braulio Sancho Dávila. Así lo confirma Aurelio Collantes en su libro "Historia de la Música Criolla", en la que publica la letra del vals firmada por Sancho Dávila. Sin embargo, Pablo Casas afirmó una y otra vez la titularidad de su tío Nicanor Casas. El recordado autor de "Anita" era hombre de pocas palabras:

— Fue Nicanor...

Y punto. Durante una charla sobre música criolla que ofrecí en el Centro Musical Breña a instancia de su Presidenta, Juanita Núñez, hice mención al caso de "Idolo". Después de mi exposición, cuando brindaba con los asistentes, fui rodeado por un grupo de criollos, uno de los cuales dijo ser

sobrino de Sancho Dávila. Hizó un detallado recuerdo de su tío, de los valses que compuso y recitó la letra original de "Idolo".

Esta noche se había planteado entre varios guitarristas y cantantes un breve debate sobre el segundo verso del vals, Unos afirmaban que el auténtico decía "Lleno de armonía, dor". Y que "dor" era una licencia poética utilizada por el autor para rimar con el tercer verso: "Digame si existe amor..." Otros consideraban propia del original esta redacción de la primera cuarteta:

Un día en perfecta paz
llenos de armonía, dos,
diganme si existe amor
donde hay tanta variedad.

En este caso, la palabra "dos" aparece lógica y ajustada a la rima aunque no totalmente fónica con "amor". Cuando fuí consultado al respecto, me incliné por la palabra "dos" considerando que era la más apropiada a la insinuación del verso. Y allí acabó la discusión. Aún así, la duda sigue en pie. Pero Nicanor Casas está registrado en la APDAYC como autor de "Idolo".

ALMA MIA DE PEDRO MIGUEL ARRESE

Pedro Miguel Arrese peleó durante 16 años por su derecho de autor del vals "Alma Mía", apropiado por Carlos Alberto Rubianes. El veterano compositor de Sullana (Piura) debió reclamar sus créditos a lo largo de todo este tiempo, hasta el año 1962 cuando fue reconocido en la APDAYC su justo crédito. Esta fue su versión:

— Compuse "Alma Mía" el 5 de noviembre de 1933 cuando trabajaba como controlador de explosivos en la carretera de penetración a Jaen. Dediqué el vals a mi esposa Carmen María Gallo Guevara, quién fue mi inspira-

dos al pentagrama. En el cancionero "La Lira Limeña" de los años treintas, aparece José Días compartiendo la autoría de "La Oración del Labriego" con Pinglo. Díaz fue uno de los amigos queridos del bardo. Pero no se le conoce obra musical criolla propia.

Montalva llevó al pentagrama los valses de Pinglo y por este hecho, pretendió adjudicarse créditos que no le correspondían. El caso fue cerrado rápidamente, retituyendo a la gloria del gran compositor de los Barrios Altos, títulos y derechos al márgen de cualquier duda o debate.

AURELIO COLLANTES Y ABANTO MORALES

El escritor costumbrista Aurelio Collantes dedicó su vida a la recopilación de la desperdigada producción literaria sobre autores y compositores de música criolla costeña, de intérpretes, cantantes e instrumentistas, y también del ambiente urbano, de sus jaranas y fiestas populares. Mucho, pues, debe el criollismo a la preocupación de Collantes, orientado a revalorizar a sus principales cultores. Poeta expontáneo de los barrios tradicionales, relator infatigable de viejas historias del Rimac, La Victoria, Barrios Altos y Monserrate, fue un caso singular de bohemio, recopilador y poeta popular dedicado en cuerpo y alma a rescatar del olvido y la postergación, a compositores e intérpretes de nuestro acervo musical.

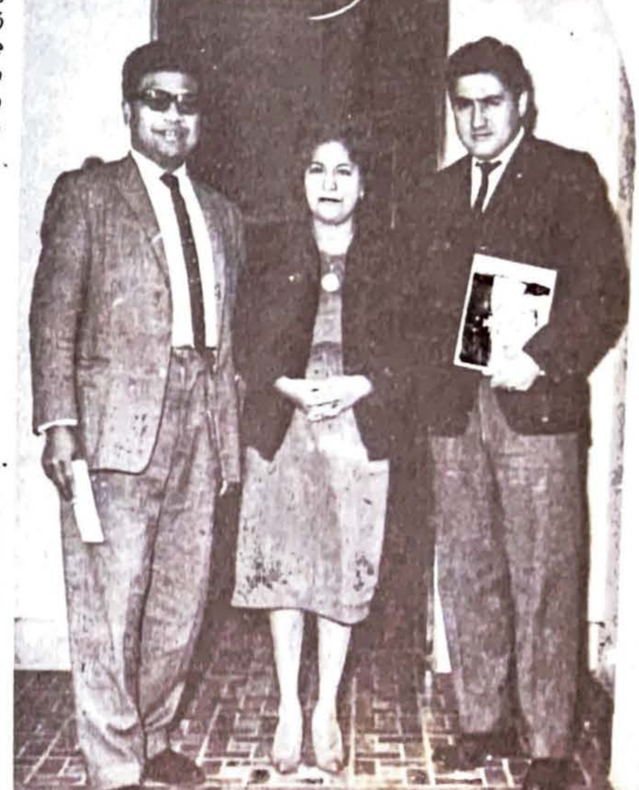
Fue un autodidácta singular, autor de varios libros sobre música peruana costeña. Durante los últimos años de su vida, su falta de formación académica le hizo firmar como suyos ensayos ajenos sobre música peruana. Por eso, en El Comercio del primer día de enero de 1979 fue publicada la carta aclaratoria del escritor Julio A. Luna quién, entre otras cosas decía lo siguiente: "En el artículo publicado por Aurelio Collantes sobre "Los autores del Payandé" incluye sin citar fuentes de orígen, párrafos y datos revelados por mi en un ensayo biográfico de Luis Eugenio Albertini, diplomático peruano del Siglo XIX".





Aurelio Collantes dedicó su vida a la investigación y y difusión del cancionero criollo, utilizando todos los medios disponibles para ello.

Luis Abanto Morales siempre reconoció que los versos de "Cholo Soy" no fueron suyos sino de Boris Elkin. La música en cambio, si le pertenece.



El periodista Víctor Manuel Avendaño, Jesús Vásquez y el autor de este libro, durante una entrevista a la Reina y Señora de la Canción Criolla.

Al día siguiente apareció la carta firmada por Collantes, dando cuenta de las fuentes utilizadas para documentar dicho artículo, admitiendo además el plagio: "Reconozco haber omitido involuntariamente el nombre del Sr. Julio A. Luna, escritor y diplomático, autor de un valioso estudio sobre el trabajo del jurisconsulto Luis E. Albertini".

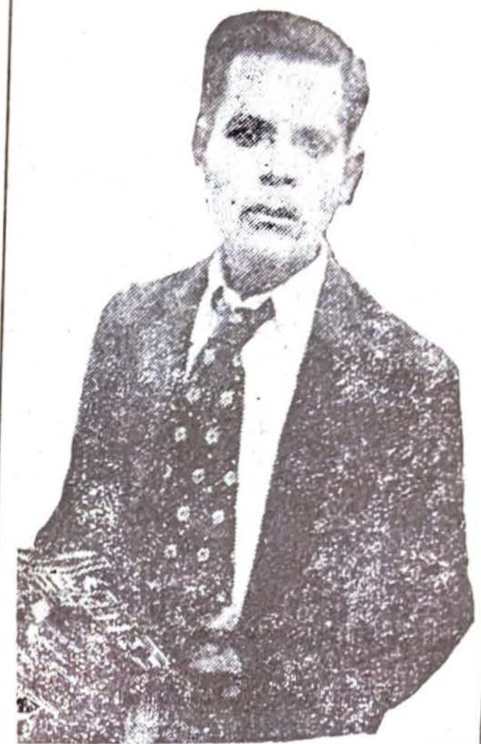
En 1977 Aurelio Collantes lanzó al mercado el que sería su último libro: "Pinglo Inmortal". Dicha publicación fue un plagio flagrante de la biografía del Maestro, que escribí en 1965 para acompañar un álbum de discos editado por la disquera El Virrey. Acostumbro incluir "claves" dentro de lo que escribo, como un toque personal de redacción. Collantes no reparó en este recurso de seguridad intelectual y reprodujo casi textualmente los textos que yo escribí sobre Pinglo . Entre esas "claves" podría mencionar el antecedente piurano de los Pinglo Meneses, el nacimiento de la gran amistad entre Pinglo y Espinel en casa de la familia Meneses, el vals "Amelia" dedicado a la madre de Nicolás Wetzell con letra de Pinglo, detalles de ambiente referidos al sepelio del bardo y muchos otros dichos evidentemente plagiados por Collantes, sin modificar la redacción del original.

Justo es decir que en ese libro aparecen interesantes aportes de Collantes a la biografía de Pinglo. En verdad, no tuvo necesidad de utilizar mi trabajo en esta forma. Más de una vez quise aclarar este asunto pero por diversos motivos, no lo hice. Es bueno, en honor a la verdad, poner las cosas en claro, con el debido respeto que merece la memoria del recordado criollo.

ABANTO MORALES Y "CHOLO SOY"

El suplemento dominical "Estampa" del diario "Expreso" del 6 de julio de 1975 publicó en sus páginas centrales el artículo titulado "Testimonio de un Plagio". Decía uno de sus párrafos: "La canción se titula "Cholo soy y no me compadezcas". El "autor": Luis Abanto Morales. El damnificado: Boris Elkin, poeta argentino fallecido hace ya más de quince años. El poema burlado se titula "No me compadezcas" y aparece en un libro póstumo del autor".

¡¡Ha muerto el autor de "A la Huacachina" Don Emilio Visosa!!





Luis de la Cuba confirmó la autoría de Emilio Vicosa, de la polca "A la Huacachina"

Recorte del cancionero "La Lira Limeña" dado cuenta del fallecimiento de Emilio Visosa.

Rafael Amaranto, Luis Abanto Morales y Modesto Pastor alcanzaron gran notoriedad dentro del ambiente criollo nacional.



En efecto, Abanto Morales firmaba este vals de gran difusión en momentos de euforia nacionalista alentada demagógicamente por el gobierno militar. El domingo siguente, 13 de julio, en el mismo suplemento, fue publicada la carta de Abanto Morales, en la que expresaba lo siguiente: "La canción a que alude la nota—comentario de la página central del Suplemento de su digna dirección, lo admito: no me pertenece en su letra. Pero al respecto puede decirle en honor a la verdad, que un payador argentino, en agradecimiento a mis atenciones, me la concedió atribuyéndosela como propia para que yo le diera la línea melódica que transmitiera musicalmente el mensaje que encierra. Así nació. "Cholo soy y no me compadezcas". En cuanto que a "Cielo Serano" puedo afirmar con la misma categoríca expresión que soy autor musical de unos versos que me fueron entregados por Carlos Mencevill, quién expresamente no quizo figurar como autor por razones muy particulares relacionadas con sus actividades".

Existen muchos otros casos de "Paralelismo Creativo", "Copia Ingenua" y "Plagio" entre las cuales, rapidamente, podríamos mencionar la apropiación que hizo el músico argentino Francisco Canaro de la polka "A la Huacachina", de Pancho Pérez; la versión de "El Cóndor Pasa" de Daniel Alonría Robles, registrada por los norteamericanos Simón y Garfunkel; la polka "Cholita" de Laureano Martínez, firmada por Claude Lausex y grabada por el músico francés Francois Muriac.

Estos hechos también forman parte de la historia de la música criolla del Perú.





Rodolfo Coltrinari y el autor de este libro.

El compositor Piurano Francisco Reyes Pinglo con Jesús Vásquez "Reina y Señora de la Canción Criolla".





Laureano Martínez Smart.

Jesús Vásquez durante el homenaje que se le tributó en la Plaza de Acho.

LEY DEL ARTISTA

Cuando la Ley del Artista está en Proyecto para ser discutido en las Cámaras Legislativas, el Presidente de la República Dr. Alan García Pérez promulgó el Decreto Supremo Nº 013–87–ED el 30 de Octubre de 1987, víspera del Día de la Canción Criolla. El tercer Considerando dice a la letra: "Que así mismo resulta necesario estimular y reconocer, en forma adecuada, los valores artísticos peruanos y a sus cultores" El DS. fue rubricado por el Presidente en Palacio de Gobierno, ante numerosas figuras del cancionero criollo, compositores, intérpretes e instrumentistas.

El texto del Decreto Supremo Nº 013–87–ED es el siguiente:

DECRETO SUPREMO Nº 013–87–ED

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA

CONSIDERANDO:

Que de acuerdo al artículo 34. de la Constitución Política del Perú, el Estado preserva y estimula las manifestaciones de las culturas, nativas, así como las peculiares y genuinas del folklore nacional, el arte popular y la artesanía;

Que es propósito del Estado promover al artista nacional asegurándole fuentes de trabajo y garantizando su bienestar y su derecho a la seguridad social.

Que asimismo, resulta necesario estimular y reconocer, en forma adecuada, los valores artísticos peruanos y a sus cultores;

De conformidad con el numeral 2) del artículo 3o del Decreto Legislativo Nº 217 - Ley del Poder Ejecutivo; y,

Con el voto aprobatorio del Consejo de Ministros;

DECRETA:

ARTICULO 1o.— En toda producción o espectáculo artístico que se realice en local público en el territorio nacional, la proporción de actuaciones de artistas peruanos no será inferior al 80º/o del total de artistas participantes, incluyendo dentro de este porcentaje a los extranjeros con cónyuge peruano y hogar instalado en el país o con hijo peruano, requiriéndose también la residencia habitual de la familia en cualquier provincia, departamento o región, o que prueben residencia continua no menor de cinco años.

El 20º/o restante puede estar integrado por artistas extranjeros siempre y cuando acrediten contrato celebrado antes de su ingreso; posean visa de artista y el paso intersindical correspondiente. Este porcentaje será de 40º/o cuando se trate de artistas latinoamericanos que interpreten temas de la misma procedencia.

ARTICULO 2o.— El artículo anterior no es aplicable a los espectáculos en los que actúen elencos extranjeros, organizados y contratados como tales fuera del país y cuya actuación constituye la unidad del espectáculo.



El Presidente de la República Dr. Alan García Pérez, saluda a los artistas criollos reunidos en Palacio de Gobierno. Abajo: La Limeñita y Ascoy en la que sería su última canción.



Asimismo, se puede dispensar del precitado artículo al espectáculo artístico declarado de interés cultural por el Instituto Nacional de Cultura.

ARTICULO 3o.— Las estaciones de radiodifusión sonora y por televisión están obligadas a destinar un mínimo de 5º/o de su programación diaria a la difusión y a la actuación de artistas peruanos que interpreten temas musicales de autores peruanos, sin perjuicio de lo dispuesto en la legislación vigente.

ARTICULO 4o.— Las salas cinematográficas calificadas de "estreno" programarán en cada una de sus funciones la presentación de artistas peruanos en un espacio mínimo de 10 minutos, si es en vivo, o de 5 minutos cuando se trate de fijaciones cinematográficas o videográficas. Esta disposición se cumplirá al margen de otras vigentes orientadas a promocionar la industria cinematográfica nacional.

ARTICULO 5o.— Las empresas de derecho público y las estatales de derecho privado organizarán y mantendrán elencos integrados por su personal y por artistas contratados, por períodos mínimos de un año, con fines de promoción cultural y utilizando para ello las partidas presupuestales correspondientes a gastos de publicidad.

ARTICULO 6o.— Por virtud de lo dispuesto en los Decretos Leyes Nos. 19990 y 22482, todo trabajador artístico, cualquiera fuera la jornada horaria de trabajo por día, semana o mes, o la duración del contrato, es asegurado obligatorio de los Regímenes de Prestaciones de Salud y Pensiones del Instituto Peruano de Seguridad Social. Para tener derecho a la prestaciones asistenciales, el artista deberá acreditar cuando menos una semana de trabajo durante los tres meses anteriores a la fecha de la contingencia.

Mendicidad
(Vals criollo, letra y música de F. P. A.)

I

Cubierto de harapos la faz macilenta
el pobre mendigo limosnas un pan
implorando siempre la bondad ajena
a todos les pide una caridad
camina encorvado cual árbol añoso
se [illegible] de tanta crueldad
con que el mundo trata a distintos seres
para ignominia de su bacanal

II

Quien es no se sabe su ayer es misterio
de donde ha venido jamás lo dirá
rayando la aurora sale diariamente
a esperar que el mundo le prodigue el pan
señor señorita niño una limosna
pide con voz llena de angustia mortal
y un Dios se lo pague que nos llega al alma
es el mejor fruto de nuestra bondad

I (bis)

Tal vez en su infancia [illegible] de grandezas
jugó muy alegre con la [illegible].
hoy que ya declina su triste existencia
vive porque vive de la caridad
mendigo sin nombre tu tragedia [illegible]
a este mundo vano avaro y falaz
tú con tus miserias y con tus harapos
vales mas que el oro que el mundo te da.

Lima, 24 de enero de 1930
Para la Sra. Luzmila de Menacho atentamente
F. Pinglo

Facsimil del vals "Mendicidad" de puño y letra de Felipe Pinglo Alva, con dedicatoria a la Sra. Luzmila de Menacho. También Alcides Carreño guardaba una autógrafa del "Maestro".



Cecilia Bracamonte



Pablo de los Andes



Manuel Donayre

ARTICULO 7o.– El artista que labore los días 1o de enero, 1o de mayo, 28 y 29 de julio, 31 de octubre y 25 de liciembre, percibirá una remuneración adicional equivalente a un día de trabajo; tal remuneración se duplicará cuando las antedichas fechas coincidan con su día de descando senanal.

ARTICULO 8o.– Créanse los Premios Nacionales del Arte Popular como expresión de estímulo y reconocimiento a los valores y cultores del arte en el Perú. El Instituto Nacional de Cultura dictará las normas correspondientes en un plazo de treinta (30) días, las mismas que serán aprobadas por Resolución Suprema.

ARTICULO 9o.– Para los efectos del presente Decreto, se considera Artistas a los señalados como tales en el artículo 2o del Decreto Ley No. 19479.

ARTICULO 10o.– El presente Decreto Supremo será refrendado por el Presidente del Consejo de Ministros y por los Ministros de Economía y Finanzas, de Trabajo y Promoción Social y de Educación.

Dado en Lima, en la Casa de Gobierno, a los treinta días lel mes de octubre de mil novecientos ochentisiete.

Alan García Pérez
Presidente Contitucional de la República

Guillermo Larco Cox
Presidente del Consejo de Ministros

Gustavo Saberbein Chavalier
Ministro de Economía Finanzas

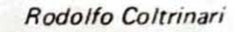
Orestes Rodríguez Campos
Ministro de Trabajo y Promoción Social

Mercedes Cabanillas de Llanos de la Mata
Ministra de Educación



Plaza de Armas de Lima, ciudad capital a la que famosos compositores dedicaron sus mejores versos y canciones.

Miguelito Cañas



Rodolfo Coltrinari









Tito Ego Aguirre, Alejandro Cortéz, Zoila Crosby de Arrieta, Pedro Espinel, Chabuca Granda, Augusto Polo Campos y Oscar Avilés.

La historia de nuestra música criolla y de sus cultores registra páginas hermosas de canto a la vida, el amor, la esperanza. Pero también contiene páginas cargadas de dolor y de tristeza. La música criolla ha debido luchar como hasta hora, contra la postergación cuando no el olvido de quienes la consideran arte menor e intrascendentes. Son lo que jamás han puesto el corazón a los piés de la amada ni se han estremecido con el primer beso dè amor y tampoco han derramado una lágrima por el ser querido.

Gracias a Dios, en tanto haya un sentimiento, una voz y una guitarra, habrá música criolla.



Felipe Pinglo Alva "El Maestro" A partir de su obra se abre el hermoso capítulo de la música criolla auténtica peruana.



En Arica 1974: Hugo Chumbez, Ricardo Miranda Tarrillo y el Dr. Jorge Alva. Sudamericano Juvenil de Fútbol.

LA MARINERA
José Gálves

¡Una pareja alegre! Los pañuelos al aire
y los pies dibujando con criollo donaire
toda la gracia popular
el mozo con un juego como de daca y toma
persigue a su pareja que finge una paloma
que no se deja conquistar,
mientras bajo los claros doseles de las parras
manos nerviosas pulsan ermoniosas guitarras
y una voz y otra rompen a cantar.
En tanto la voz grave a la aguda se junta
dibuja el mozo un paso de talón y de punta
que la moza replica con vivaz zapatear,
alza un punto la falda quebrando la cintura
y al girar gracialmente enseña con lisura
la curva de una pierna y la vuelve a ocultar.

***

La moza burla, esquiva, la rueda que hace el mozo
un corto de palmadas enciende el alborozo
que aviva el golpe de cajón
el ritmo se apresura con sonoro revuelo,
los pañuelos se cruzan cual palomas en celo
¡Hay un rumor de tentación!
Juegan los pies del mozo vivo repiqueteo,
la moza la responde con leve contoneo,
la voz grave y al aguda alzan su son;
y al collar de canciones y al morir las palmadas
aún hay en las miradas
fiebre y luz de ilusión!
¡Y no solo en las huertas, en saraos de otrora
entró la Marinera, aliada con la aurora,
a destronar al rigodón!

En 1793 se bailaba en Lima el zapateo o la danza llamada de tierra. Una copia dedicada a Santiago el Volador, quién había inventado unas alas para volar, decía:

LA PAVA

Cuando voló una Marqueza
un fraile también voló
pues recibieron lecciones
de Santiago el Volador

¡Miren que pava para marqueza!

¡Miren que pava para los tres!

Durante los primeros años de la República se bailaba y cantaba la Moza Mala. Estas son de 1850:

MOZA MALA

¡Arza! que te han visto
por abajo el Puente
con el tarro de unto
lleno de aguardiente.

Por mis cuatro costados
soy más decente
Tengo todo lo rico
de Abajo el Puente.

Sobre todititas
canto victoria
sal como la de Lima
¡no hay ni en la gloria!

Por la calle de San Pedro
caramba! no se por donde
he visto una negrita
caramba! cabeza de hombre.

Dicen que el ají amarillo
pica más que la pimienta
más pica tu mala lengua

sin que le pregunten, cuenta.

Al golpe de un barreno
duras peñas se quebrantan
el jilguero que bien canta
con la edad pierde lo bueno.

Tú dices que no me quieres
¿por qué no me quieres, dí?
yo dejo de ser querido
solo por quererte a ti.

Simón Camacho escribió letrillas para Zamacuecas en 1873, entre las cuales se cuenta ésta:

ZAMACUECA

Juana, te he visto bailando
(y siempre quién baila peca)
al compás de un son muy blando
Zamacueca.
En un vaivén arrogante
mecías con donosura

de manola o de bacante
la cintura.
Y tus hombros y tus brazos
tentación de San Antonio
fingían unos abrazos
de demonio.

ZAMBA CUECA DE 1870

De nuevo y acomodarse al andar andá
ayayay oh dile a la palmerita hurra ja ja
ayayay de nuevo y acomodarse hurra ja ja
Que se asome a la ventana al andar andá
que se asome a la ventana al andar andá
ayayay que mi amor la solicita hurra ja ja
ayayay que mi amor la solicita hurra ja ja
La solicita madre, fuego violento al andar, andá
la solicita madre, fuego violento al andar andá
la llama no se apaga ni con el viento hurra ja ja
lloré, lloré fortuna, dicha ninguna hurra ja ja.

MINISTERIO DE EDUCACION



Mendicidad

(Vals criollo, letra y música de [illegible] P. A.)

I

Cubierto de harapos la faz macilenta
el pobre mendigo limosnea un pan
implorando siempre la bondad ajena
a todos les pide una caridad
camina encorvado cual árbol añoso
es prueba viviente de tanta crueldad
con que el mundo trata a distintos seres
para ignominia de su bacanal

II

Quien es no se sabe su ayer es misterio
de donde ha venido jamás lo dirá
rayando la aurora sale diariamente
al espacio que el mundo le prodiga el pan
amor señorita niño una limosna
pide con voz llena de angustia mortal
y un Dios se lo pague que nos llega al alma
es el mejor fruto de nuestra bondad

I (bis)

Tal vez en su infancia lejos de grandezas
jugó niño alegre con la pubertad
hoy que ya declina su triste existencia
vive porque vive de la caridad
mendigo sin nombre tu tragedia aparenta
A este mundo vano artero y falaz
tú con tus miserias y con tus harapos
vales más que el oro que el mundo te da

Lima, 24 de enero de 1950

Para la Srta. [illegible] de [illegible] atentamente